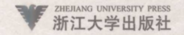
论文学的特殊本质

LUN WENXUE DE TESHU BENZHI

金健人 著



LUN WENXUE DE TESHU BENZHI


ISBN 978-7-308-06797-3

9 787308 067973 >

定价：32.00元

论文学的特殊本质

LUN WENXUE DE TESHU BENZHI

金健人 著



图书在版编目（CIP）数据

论文学的特殊本质 / 金健人著. — 杭州：浙江大学出版社，2009.5
ISBN 978-7-308-06797-3

Ⅰ.论… Ⅱ.金… Ⅲ.文学理论—文集 Ⅳ.I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2009）第 083027 号

论文学的特殊本质
金健人 著

责任编辑 钟仲南
文字编辑 宋旭华
出版发行 浙江大学出版社
（杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028）
（网址：http://www.zjupress.com）
排　　版 杭州中大图文设计有限公司
印　　刷 杭州浙大同力教育彩印有限公司
开　　本 880mm×1230mm 1/32
印　　张 12.5
字　　数 360 千
版 印 次 2009 年 5 月第 1 版 2009 年 5 月第 1 次印刷
书　　号 ISBN 978-7-308-06797-3
定　　价 32.00 元

自　序

世间万物所表现出来并能被人感觉到的一切都叫做现象；文学作品用语言表现出来并能让人感受到的也是现象，这两种现象有什么差别呢？一个喷嚏，在现实中是个毫不起眼的生活现象，甚至只能算作一个生理现象，但在契诃夫的《小公务员之死》中，却是一个文学理论所须做出说明的艺术现象。因为通过一个喷嚏最终造成一个小公务员的死亡，揭示了沙俄时期权贵们所拥有的无上权势，并且这种权势所形成的对于小人物的生存威压是不露声色无处不在的，对这种社会本质的揭示赋予这短短的作品以宝贵的美学价值。从来的理论文章都是这样分析的，特别是现实主义文学理论更是这样反复强调的：作品的价值体现在通过社会现象对社会本质的揭示之中。这样的理论的确没有错，但却没能真正触及文学——也可以说包括一切艺术的一个最为根本的问题：凡是优秀的艺术作品，都不是一个由现象到本质的过程，而是一个由现象到现象的过程，作为“主角”出场于艺术的只能是现象、现象还是现象，不能是本质，这自始至终都得是一条现象之链，因为本质、概念、推理、逻辑……这些都不可能是美，审美体验只能在可见可闻可味可触的现象条件下才得以产生。但是，问题又来了，假如只是从现象到现象，假如没能从千千万万的现象与现象的联系之中寻觅到那种独特的能包蕴着深广社会矛盾的“现象之链”，那又只能使我们沉溺于可见可闻可味可触的感官享受之中，而无法激起灵魂的震荡，由此展开了一个难题：美只能呈现于感官所能接受的现象之中，艺术始终拒绝本质的直接出场；然而，审美活动又不能仅仅停滞于感性层面，形象的逻辑只有深植于理性之根中才有力量：

> 任何文艺作品都有这样的一条因果链，它是形象的逻辑，而社会本质的揭示就体现在这样的因果链中，连抒情诗和绘画也不例外。假如没有因果链，那就谁也不能理解其中的内容。当然，这条因果链在不同的作品里有直露与隐曲之分，有简单与复杂之别，这就使得有些作品中的社会本质可以用几句话讲清，有些则讲不清，甚至非得用形象本身解释不可。这正是文艺揭示社会本质的特点：它恰好处在自然形态的社会现象与赤裸裸的社会本质之间。比起自然形态的社会现象来，它被提高了一层，经受过主观的筛选，砍除了芜杂的枝蔓，一切趋向于同一个目标，以其因果联系划出了导向社会本质的确定的轨迹；比起赤裸裸的社会本质来，它又是感性形态的、具体丰富的现象，必须通过读者的认识、理解、分析、抽象，才可对其本质加以把握。

所以，就作品中所出现的现象而言，所能联系的其他社会现象越多，那它所反映的社会本质的侧面就越多，也就是说，它往往是好几条矛盾冲突线的交叉点；它所能联系的其他社会现象的发展阶段上跨度越大，那它所能反映的社会本质的程度也越深，也就是说，它的一个发展环节就可以说明用其他现象需要好几个发展环节才能说明的东西；它所能联系的其他社会现象对人们的生活影响越大，那它所反映的社会本质就显得越重要，也就是说，它往往是现实生活中迫切需要解决的矛盾。一个孤立的行动，如同圆周上的一个点，什么也不能说明，但一个有原因的行动，却是圆周上的一个断片，哪怕是最小断片，数学家也可以据此确定这个圆和它的圆心。创作也一样，当一个行动按照因果性产生另一个行动时，这因果链就形成了。它一形成，就有方向和轨迹。行动越是个别，因果链越是多环节，因果联系越是紧密，人物的性格轨迹就越确定越鲜明。正是在这样的“形象的逻辑联系”中，才会诱使欣赏者沉浸其中，品味生活，体验人生，然后才能这样那样地或深或浅地领悟到其中隐含的社会本质。

这就是我在大学本科毕业论文《在现象的因果联系中揭示社会本质》一文中所力图表达的观点。该文在《文学评论》得以发表，又经《人大复印资料》和《全国大学生优秀毕业论文选》转载，不仅肯定了一个初出茅庐的青年人的理论探索，同时也确定了一个初涉文坛的青年人的理论道路。以至于不久组织部门找谈话，说要调给某领导做秘书时，我竟会问出“假如不去将给什么处分”的话。当听组织部长说处分倒不至于时，我丢下一句“那就不用谈了”而顾自走了。

随着探索的深入，我发现，现象也好，本质也好，在文学中都得寄身于语言，不，应该说，语言才是文学从肉身到灵魂的直接存在。那么，文学，它作为语言艺术，又有着怎样的奥秘呢？

从来的理论家，都依循着这样两条路径进行着探索：1. 文学，作为语言艺术，它与其他非语言艺术，诸如音乐、舞蹈、绘画、雕塑有哪些联系和区别？2. 文学，作为艺术语言，它与其他非艺术语言，诸如日常语言、科学语言又有哪些联系和区别？

文学作为语言艺术，与非语言艺术之间的区别看起来似乎是一目了然的，音乐、舞蹈、绘画、雕塑都能以其感性形象直接作用于人们的感官，而文学的语言文字必须通过想象这一中介，间接地作用于人们的感官，媒介的不同所引起的不仅仅是不同艺术样式存在方式的不同，其实质也反映着本质的不同。文学的艺术特性与语言特性形成了难以解开的悖论：审美对象必须作用于感官，非此则不可能被我们直接感觉和欣赏，而没被直接感受和欣赏的东西不会是审美对象；但语言的确是不能被我们直接感觉和欣赏的，所以语言不能成为审美对象；然而，语言写成的文学作品又确实能成为审美对象。这就是伊森伯格试图解决又未能解决的问题。苏珊·朗格也同样裹足其中：她认识到艺术“这样一种对情感生活的认识，是不能用普通的语言表达出来的，之所以不可表达，原因并不在于所要表达的观念崇高之极、神圣之极或神秘之极，而是由于情感的存在形式与推理性语言所具有的形式在逻辑上互不对应，这种不对应性就使得任何一种精确无误的情感和情绪概念都不可能由文字语言的逻辑形式表现出来”。但文学却一方面与其他的艺术

类型一样能与情感的存在形式相对应，另一方面又与其他语言作品一样与推理性相对应。对此她不得不承认："有关语言在诗的创造中的作用问题，在我自己所属的学派内也没有得到很好的解决。"

关于艺术语言与非艺术语言——也就是文学语言与日常语言、科学语言的联系与区别，韦勒克和沃伦在他们合著的《文学理论》中认为：比起科学语言来，文学语言有很多歧义，是高度"内涵"的，强调文学符号本身的意义和语词的声音象征，深深地植根于语言的历史结构中；比起日常语言来，文学语言更重视发掘和利用语源，更为系统化，更富个性，也更具统一性。但他们总结性的补充是："艺术与非艺术、文学与非文学的语言的用法之间的区别是流动性的，没有绝对的界限。"兹·托多罗夫的看法显然要悲观得多，他认为所有文学产品的共同点只有一个，"即语言的运用"，而"非文学"的共同点也许根本不存在，每种被人称之为文学的话语与其非文学"近亲"之间的距离，会比其他类型的文学话语更为接近，如抒情诗与祈祷文之间就比抒情诗与历史小说之间有更多的共同性。最后他只好赞同施莱格尔的话："在任何时候，任何地方，只要是人们称之为诗歌的东西就是诗歌。"萨丕尔在代表著《语言论》中用一个章节来论述"语言和文学"，他写道："语言不只是思想交流的系统而已。它是一件看不见的外衣，披挂在我们的精神上，预先决定了精神的一切符号表达的形式。当这种表达非常有意思的时候，我们就管它叫文学。"紧接着这句话之后，他在脚注中说明："我不能在这里确定地说哪样的表达才'有意思'到足以叫做艺术或文学。再说，我也不确实知道，只能说文学就是文学。"

文学作为艺术语言与其他非艺术语言的区别，和文学作为语言艺术与其他非语言艺术的区别，人们一直来把它们看作是两个问题，这是使包括萨丕尔、苏珊·朗格等不少人陷入困惑的所在，也是使人们对文学本质的认识一直裹足不前的原因。其实，这不是两个问题而是一个问题的两个方面：文学既具有语言的推理性，又具有艺术的非推理性。由于无法摆脱任意关系，能指与所指必然受编码的严格约定，运行机制必具推理性，整个系统也就必具语言的性质；由于无法摆脱自然关系，

能指与所指只能在松散的编码中对应,运行机制必具类比性,整个系统也就必具艺术的性质。而语言的推理性运行机制向艺术的非推理性运行机制的转换,取决于文本字面义向联想义的延展:在一个科学文本中,字面义即等于文本义,联想义没有容身之所;而在文学文本中,字面义加联想义才是文本义的全部,甚至可以说,字面义仅为联想义而存。字面义是言语集团成员所共有的语言"共同体系"的一部分,相当于"词典义",任意性和强制性是它的特点,通过严格的集体编码实现着推理性的运行机制;而字面义与联想义的结合,从古至今都是个人性的,它体现着以经验的相互关联为基础的思维间的联系,其编码是自然形成的。所以,因个人的素质和经历的不同,字面义与联想义之间的结合便具有极易变化、不可限定的特点。从作者创作到作品存在到读者接受便不是一个一般的编码解码过程,而是由个体编码转换成集体编码又再转换成个体编码的过程。

因此,文学的审美效应来自于两个方面:第一,在语言平面上尽力"堵截",使能指不至于太顺利地导向所指,这种对语言符号任意关系的否定,破坏了语言的意指"惯性",避免过快地从语音能指导向字面义,而是唤起人们对语音的关注,使语音的自然音响效果得到强化,把语音本身的音韵美和节奏美激发出来。第二,在艺术平面上尽力"引导",使字面义作为能指迅捷地趋向所指内容联想义,这种对字面义与联想义之间的自然关系的强化,把感性具体的人生体验从被心理惰性尘封的暗室里驱赶出来,形象、意象、幻觉等便在人们眼前凸显出来,语言的推理性于是便转化为艺术的造型性,所获得的非推理性存在形式便与情感的存在形式形成了真正的对应。

> 这样,文学作为语言艺术品,在两股对立力量的作用下形成了一个多层次的复合体,文字与语音、语音与字面义、字面义与联想义、浅层的联想义与深层的联想义……它们有的被任意关系拉拢,有的被任意关系推开,有的被自然关系拉拢,有的被自然关系推开,这种种或排斥或趋同的双向运动,使文学成为地道的艺术品,

> 同时也不失为地道的语言品。而文学作品的语言张力，就存在于这艺术平面与语言平面的矛盾与统一之间，存在于这自然关系与任意关系的冲突与协调之间，存在于这两个平面与两种关系交相作用的各个层面：文字与语音、语音与字面义、字面义与联想义、浅层的联想义与深层的联想义……它们的对立与同构之中，谁能想方设法把这些层面之间的对立强化得越剧烈，同时又能把这些层面之间的同构强化得越紧固，那么，作品的艺术张力也越扩展深蕴。

这是我关于文学的最为核心的认识，此后我所有关于文学的研究，包括申报国家社科课题《文学本质研究》，获得立项和完成结题，都围绕着这一核心展开：本论文集的第一组文章，可以说大多是沿着这一思路力图对文学的一些基本问题所作的理论尝试；第二组文章，则可以说以小说这一当今最为重要的文学文体为实证对象，沿着上述思路所作的理论分析；其中，又以小说的时间观念为经，以小说的空间观念为纬，以叙述者的功能处理为视角，表述了我对于叙事文学的理解。

目　录

论文学的特殊本质

就文学的一般本质而言，它与其他样式的艺术一样，属于一种特殊的意识形态，都是对社会生活的形象反映。然而，当把研究的视线投向更为深远的层次，就不难发现：(一)尽管所有的社会意识形态最终都是经济基础的反映并都反作用于经济基础，但它们与基础并非处于等距离，比起政治、法律、道德来，包括文学在内的艺术与哲学、宗教都属于"更高的即更远离物质经济基础的意识形态"[①]；(二)包括文学在内的艺术虽与哲学、宗教处于同一层次，但它们从对象到内容到形式以及把握世界的方式和过程都是各不相同的；(三)艺术作为一种特殊的意识形态表现出与其他意识形态的不同点，文学又作为一种特殊的艺术样式与其他艺术样式表现出不同点。所有这些都归结到一点：要求回答文学的特殊本质是什么？而这，又是一个被国内外学者视作斯芬克司之谜式的难题。

一

一个众所公认的事实是：文学既是艺术现象又是语言现象。因此，古往今来的研究者，在探讨文学的特殊本质时，几乎都明确地看清了这样两个问题：(一)文学作为语言艺术与非语言的艺术之间的区别；(二)文学作为艺术语言与非艺术的语言之间的区别。而以往的研究者，又

---

① 恩格斯：《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》，人民出版社1996年版，第4卷，第253页。

的确是照着这样两个问题进行探索的。

韦勒克和沃伦曾经说过：解决文学本质是什么这个问题的“最简单方法是弄清文学中语言的特殊用法”[1]。他们与许多人一样认为，把科学语言与文学语言的区别，仅仅看作是“思想”和“情感”的区别，这是不够的。因为文学必定包含思想，而情感的语言也决非文学所独有。所以，他们把语言区分为三类：文学语言、科学语言、日常语言。比起科学语言来，文学语言有很多歧义，是高度“内涵”的，强调文学符号本身的意义和语词的声音象征，深深地植根于语言的历史结构中；比起日常语言来，文学语言更重视发掘和利用语源，更为系统化，更富个性，也更具统一性。他们总结性的补充是：“我们还必须认识到艺术与非艺术、文学与非文学的语言用法之间的区别是流动性的，没有绝对的界限。”[2]

兹·托多罗夫对此问题的看法显然比韦勒克他们要悲观得多。他觉得既难以给“文学”找到一个共同点，也难以给“非文学”找到一个共同点，因为所有文学产品的共同点只有一个：“即语言的运用”；而“非文学”的共同点也许根本不存在，因为从日常会话、谈笑、官场应酬、外交辞令，到新闻、政治以及科学用语，凡此种种“并非同属一个统一体”。假如选用结构的观点，那么每种被人称之为文学的话语与其非文学“近亲”之间的距离，会比其反类型的文学话语更为接近，如抒情诗与祈祷文之间就比抒情诗与历史小说之间有更多的相同性，因此“文学与非文学的区别就让位于话语的类型划分”。但话语的类型越多就越难说明文学的本质，最后，兹·托多罗夫只好赞同施莱格尔的话：“在任何时候，任何地方，只要是人们称之为诗歌的东西就是诗歌。”[3]

特里·伊格尔顿在他的《文学原理引论》的“引言”部分，即开宗明义地探讨“文学是什么”。他从各种角度探讨文学得以确立的标准，如“虚构性”、“非实用性”、“语言的特殊用法”、“可靠而不会改变价值”等等，但最后只能绝望地哀叹：“要从所有形形色色称为‘文学’的文本中，

---

①② 〔美〕韦勒克、沃伦：《文学原理》，三联书店 1984 年版，第 10、13 页。

③ 〔法〕兹·托多罗夫：《文学的概念》，《外国文学报道》1985 年第 5 期。

将某些内在的特征分离出来，并非易事。事实上，这就像试图确定所有的游戏都共同具有某一特征一样，是不可能的。根本就不存在文学的'本质'这回事。"[①]"从现在起，当我在这本书里使用'文学的'和'文学'这两个词时，我将它们置于无形的注销符号之下，以表示这两个词其实并不中意，只是我们现在还没有更好的词可用。"[②]

关于文学作为语言艺术与非语言的艺术的区别，在艺术类型学中，一向存在着纷杂的看法。有的把文学看作是"自态的音乐"与"造型艺术"的综合，有的看作是"主观的艺术"与"客观的艺术"的综合；有的把它与"同时直观的静态艺术"相对，放入"相对直观的动态艺术"群，属于精神性最大而物质性最小的类型。自莱辛在《拉奥孔》中从表现对象、媒介材料、心理效应等方面划定了诗与画的界限后，由空间并列关系的同时性、静止性、共存性和时间先后关系的相继性、运动性、推移性出现的空间艺术和时间艺术的差异明确了，有人在此基础上提出同属时间艺术的音乐与文学应在表现与再现上再作界定。施马尔卓等人则在相对应的时间、空间两艺术系列里建立起三对特殊关系：把时间艺术分成以声音为艺术形式的音乐，以动作为艺术形式的舞蹈，由声音和动作综合而成的以语言为根本要素的文学；把空间艺术分成作为立体形成者的雕塑，作为空间形成者的建筑，由立体和空间的综合构成的形象为表现手段的绘画。这类观点成了现代艺术分类的基础。各类艺术品的物质构成，"对于艺术创作的特点也可以这样说——它们也取决于被创造的物品的性质：图画的创作同交响曲、诗或电影都不相同，因为在每一种情况下创作过程的结构都由被创造物体的结构所决定"[③]。"在艺术中精神性——即人的"意识活动的结果——不能不物化地体现出来，而且对于艺术思维（即令把它称作为'直觉'）来说，物化手段不是某种绝对外在的东西。而相反，这些手段决定这种思维的结构本身，这种思维历来是、并且在任何情况下都是材料中的思维（声音、颜色、体积、手势

①② 〔英〕特里·伊格尔顿：《文学原理引论》，文化艺术出版社 1987 年版，第 11、14 页。
③ 〔苏〕卡冈：《艺术形态学》，江苏教育出版社 1990 年版，第 176 页。

等中的思维)，而不是'纯精神'思维(甚至也不是后来'转译'成声音实体、颜色实体、造型实体的语言一概念思维)。"[①]马克思曾深刻地指出过这一点："就像颜色和大理石的物理性质没有超出绘画和雕塑的范围一样。"[②]

然而正是在这一点上，即语言艺术的"物质材料"是什么的问题上，又出现了恼人的纠纷。费肖尔父子与哈特曼等人注意到了物质对象与审美感情的关系，弗·费肖尔认为艺术是用"形状"来思想，不是用"字母"而是用"意象"来"翻译宇宙"。哈特曼认为艺术家的工作就在于创造物质对象使美感能投射在这物质对象上。所以，他们都认为语言艺术的特性，就在于用语义所唤起的想象直观像来作为其表现手段。玛克斯·德索对此提出了反驳，他在一般语言的心理学研究基础上，发现了语言文学所激起的"这些意象都太弱了，它们不足以解释审美经验的力量"。因此，他认为语言艺术不是以想象直观像为媒介而是依赖于语言本身的艺术，"审美效果并不依赖于偶然由语言激起的感觉意象，而依赖于语言本身及其特有的结构"[③]。这与俄国形式主义者们达成了共识。这等于又把探讨的结果引回到探讨的起点：能使文学成为语言艺术的，就在于这语言的特殊用法，或在于这语言具有特殊本质。

萨丕尔在《语言论》第十一章，论述的是"语言和文学"。他写道："对我们来说，语言不只是思想交流的系统而已。它是一种看不见的外衣，披挂在我们的精神上，预先决定了精神的一切符号表达的形式。当这种表达非常有意思的时候，我们就管它叫文学。"紧接在这句话之后，他在脚注中说明："我不能在这里确定地说哪样的表达才'有意思'到足以叫做艺术或文学。再说，我也不确实知道。只能说文学就是文学。"[④]这是一位语言学家的坦白，也是他从语言学角度审视的结论：语

① 〔苏〕卡冈：《艺术形态学》江苏教育出版社 1990 年版，第 282 页。
② 《马克思恩格斯全集》第 46 卷，人民出版社 1979 年版，第 121 页。
③ 〔德〕玛克斯·德索：《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社 1987 年版，第 340 页。
④ 〔美〕萨丕尔：《语言论》，商务印书馆 1985 年版，第 137 页。

言艺术中的语言既无特殊用法也无特殊本质。再听听一位美学家的意见。苏珊·朗格从美学角度审视了艺术与语言的功能,认为艺术"这样一种对情感生活的认识,是不能用普通的语言表达出来的,之所以不可表达,原因并不在于所要表达的观念崇高之极、神圣之极或神秘之极,而是由于情感的存在形式与推理性语言所具有的形式在逻辑上互不对应,这种不对应性就使得任何一种精确无误的情感和情绪概念都不可能由文字语言的逻辑形式表现出来"。[①] 但文学却一方面与其他艺术类型一样能与情感的存在形式相对应;另一方面又与其他语言品一样与推理性相对应。在这一矛盾面前,苏珊·朗格也不得不承认:"有关语言在诗的创造中的作用问题,在我自己所属的学派内也没有得到很好的解决。"[②]

二

问题的症结到底在哪儿?

文学作为艺术语言与其他非艺术的语言的区别,和文学作为语言艺术与其他非语言的艺术的区别,人们一直把它们看作是两个问题,以致解决了此问题又悖离了彼问题,解决了彼问题又悖离了此问题。这是使包括萨丕尔、苏珊·朗格等不少人陷入困惑的所在,也是使人们对文学的特殊本质的认识一直裹足不前的原因。其实,这不是两个问题而是一个问题的两个方面。文学作为艺术语言与其他非艺术的语言在本质上没有什么不同;文学作为语言艺术与其他非语言的艺术在本质上也没有什么不同。文学具有语言本质和艺术本质的二重性。造成文学本质二重性的深层根由,在于语言与艺术的本质差别。

语言,以其在人类发展史上所起的特殊作用而获得了特殊的地位,以致不少人用语言来定义人类。语言是人与世界联接的中介;"语言是

①② 〔美〕苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年版,第87、142页。

思想的直接现实"[①]。马克思主义把语言看作是"思维本身的要素，思想的生命表现的要素"，"语言和意识具有同样长久的历史。"[②]索绪尔也说过，思想如果离开了词的表达，那只是一团没有定形的、模糊不清的浑然之物。思想本身好像一团星云，其中没有必然划定的界限，所以，在语言出现之前，一切都是模糊不清的。"语言对思想所起的独特作用不是为表达观念而创造一切物质的声音手段，而是作为思想和声音的媒介，使它们的结合必然导致各单位间彼此划清界限。思想按本质来说是浑沌的，它在分解时不得不明确起来。因此，这里既没有思想的物质化，也没有声音的精神化，而是指这一颇为神秘的事实，即'思想——声音'就隐含着区分，语言是在这两个无定形的浑然之物间形成时制定它的单位的。"[③]这从实质上来说，语言就是提供给人掌握世界的一种"格网"。这"格网"本身与世界并无必然的联系，而是任意约定的关系，所以各民族语言都可能准确地掌握世界，在对世界的真理性认识上可以达到一致的结果，尽管各民族语言相互间如此千差万别。这种语言符号能指与所指之间的任意约定关系与艺术符号能指与所指之间的非任意的自然关系，造成了两者的根本区别。

一方面，语言符号由于"语音"能指形式与"语义"所指内容以及"世界"所指对象之间不具必然的内在联系，才可能让人"随心所欲"地建立起一个高度形式化的系统，以致"任何观念上的差别，只要被人们感到，就会找到不同的能指表达出来"[④]。能指与所指之间的关系越是任意，人们对它们的掌握就越须依赖代码(规则)，反过来它们对人们又越具有强制性，其意指关系也就越显出单义、可逆、稳固、严密的性质，整个运行机制也便越具有逻辑性和推理性。另一方面，艺术符号的能指与所指之间，即绘画的线条色彩、音乐的旋律节奏、舞蹈的形体动作、建筑的几何图形与我们心中被唤起的感觉、情绪、情感、形象、思想之间，具

---

① 《马克思恩格斯全集》第 3 卷，人民出版社 1960 年版，第 525 页。

② 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，人民出版社 1979 年版，第 129 页；第 3 卷，第 34 页。

③④ 〔瑞士〕索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆 1980 年版，第 157—158、168 页。

有着某种“本性使然”的内在联系。这种“本性使然”的内在联系包括四个方面：一是现实世界所指对象的特征；二是人在感知这些所指对象时的心理特征；三是艺术中能指形式的特征；四是人在感知这些能指形式时的心理特征。这四方面的特征应能建立起相似性类比关系。艺术中的最普遍现象，诸如再现、表现、隐喻、象征、夸张、变形等，都是建基于这种基本关系之上的。譬如颜色词“红”，在汉语里叫作“hóng”，在英语里叫作“red”，在日语里当然叫法又不同，在其他的民族语言里还有其他各种各样的叫法。这各种各样的语音与同一种颜色，也就是如血、如火、如石榴花的颜色之间的结合是偶然的、任意的、约定俗成的，这就是语言符号能指与所指之间的任意约定关系。但是在艺术中就大不相同了。红与血、火、石榴花之间的联系是直接的，在绘画里用红颜色来表现血、火、石榴花也就是自然的，并且，由血而联系到拼杀、战争、革命，红竟与政治内容也产生了自然的联系；由火联系到热烈、奔放以致喜庆、气氛等，与社会风情也产生了自然的联系；由石榴花、桃花等红花，与青年女性红花般的容颜的自然联系，到一连串与此有关的女性用语，“红颜”、“红妆”、“红粉”、“红泪”等等，以及几乎所有民族的文学中都有用花来比女性的例子，都说明了这种“本性使然”的内在联系，它为事物本身所固有的特征而引起。像闻一多的《色彩》：“生命是张没有价值的白纸，自从绿给了我发展，红给了我情热，黄教我以忠义，蓝教我以高洁，粉红赐我以希望，灰白赠我以悲哀”，更是艺术家加上个体经验之后的发挥，从中都可找到自然联系的根据。

当然，由于文化构成与演变的复杂性，对应于类比关系中的特征的具体内容又必然随民族、时代、个体、境况等的不同而变化。这种类比关系尽管只能是相对稳定的，但由于它是自然给定的，比起任意约定的语言符号来，人们天然地被赋予一定的感受力和知解力。谁不认为听一个人用乐器演奏外国乐曲比听一个人用外语说话要容易得多，看一个外国人创作的绘画比看一篇用外文写就的文章要容易得多呢？这种“读解”的差异不是程度上的而是性质上的。正是这种能指与所指之间的自然联系，赋予艺术以直观、感性、生动、具体的特性。也正是这种能

指与所指之间的自然联系，使整个系统不要求过于严格的编码，约定也便松散；而约定越松散，符号的意义也便越易于变化。这就为艺术的多义含混、指示无定、不可重复提供了前提条件。

使这些前提条件成为事实的，是能指与所指之间的自然联系使艺术无须对感性具体的对象进行"概念抽象"。艺术尽管必须概括，但它始终是不脱离感性具体，始终是摆脱不了它的"整体浑成"的。在艺术的感知方式中，其聚焦点是能指形式，而在整个现实世界中，其聚焦点是人，作为整体的活生生的人，是人把万事万物的光聚焦拢来又发射开去照亮万事万物。维柯曾表述过这样两条关于人类心灵的公理。第一条是："由于人类心灵的不确定性，每逢堕在无知的场合，人就把他自己当作权衡一切事物的标准。"[①]第二条是："人类心灵还另有一个特点：人对辽远的未知的事物，都根据已熟悉的近在手边的事物去进行判断。"[②]第一条公理说明了人与人之外的世界的关系；第二条公理说明了人的已知经验与未知经验的关系。它们一横一纵，交叉地建立起人类心灵的"法则"，这在列维-布留尔那里被称作"原逻辑思维"；在列维-斯特劳斯那里被称作"野性思维"；在卡西尔那里被称作"神话思维"；在S. 阿瑞提那里被称作"旧逻辑思维"……而实质上却是一种艺术思维。"重要的是这种类型的思维离开了通常的轨道而开辟了更多的可能性。一个人可以在一个单一的事物中发现上百种属性，因此进行创造的可能性也就大得很了。"[③]这种思维类型的基础，仍然是特征间的相似性对应：以此物类比彼物或以部分代替整体，使艺术得以受孕、降生、成长，繁衍的想象、联想、幻觉、移情、通感等等复杂的心理效应，其转换机制在这里都找到了最简单也是最根本的解释。

正是这种艺术符号系统中能指与所指的自然关系与语言符号系统中能指与所指的任意关系，使文学的特殊本质陷入二重矛盾中挣扎。由于无法摆脱任意关系，能指与所指必然受编码的严格约定，运行机制

---

①② 〔美〕维柯：《新科学》，商务印书馆 1989 年版，第 82、83 页。

③ 〔美〕S. 阿瑞提：《创造的秘密》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 89 页。

必具推理性，整个系统也就必具语言的性质；由于无法摆脱自然关系，能指与所指只在松散的编码中对应，运行机制必具类比性，整个系统也就必具艺术的性质。

三

当然，研究的意义并不在于结论，而在于此结论如何在文学的诸多实际关系中得到阐释以有利于现实的文学创作和研究。文学的本质二重性，并不意味着将文学简单地剖成两半，然后各分成能指、所指、对象，最后把它们拼凑在一起。假如这样，马上会发现两个系列的各部分并不一一对应。应该这样说：文学从语言角度看，的确与一般语言毫无二致，可分成能指、所指、对象之部分，能指语音与所指语义也是毫无二致的任意关系。但从艺术角度看，作为语言符号的能指语音却并不就是艺术符号中的能指，作为语言符号所指的语义也并不就是艺术符号中的所指。对于艺术符号来说，应把语义区分为两个部分："字面义"与"联想义"；是"字面义"与语音包括书面形式的文字一起构成艺术符号的能指[①]，而艺术符号的所指就是"联想义"。

"字面义"的实质是言语集团的成员所共有的语言"共同体系"的一部分，从静态来说，大致可看作"词典意义"。"联想义"建基于经验，经验的相互关联又以特征的相似性为依据，它作为所指内容与所指对象"世界"有着内在必然的联系。在文学作品中。由字面义构成"字面形象"，它虽不如绘画中由线色固定在画布上的图形、雕塑中由凹凸固定在石头上的形体那般稳定，但在艺术符号系统中，却同属"能指形式"范畴，作品的意义或意味正是它们的"所指"，是隐藏在它们背后的东西，

① 准确地说，在文学的书面形式中，应是文字与其所指语音一起作为能指形式与其所指内容"字面义"构成关系，再又由文字、语音、"字面义"一起作为能指形式与所指内容"联想义"以及所指对象"世界"构成关系，并且这种层次还可作更精细划分。更为深入的论述请看后文《文学经典的结构与功能》。

这"东西"就是建基于经验的"联想义"。所不同的是，文学的"字面形象"并不是直接物质存在，而是由语音（也包括文字）在人的心理所激起的间接物质存在，由这又造成了文学"间接艺术"的特点。文学的能指形式除了"字面形象"外，还把语音和文字也包括在内，而它们是文学作品的直接物质存在。这直接物质存在和间接物质存在共同构成了文学作品艺术符号的能指形式。而由对这"直接物质存在"或"间接物质存在"的各执一端，也便产生了玛克斯·德索与费肖尔、哈特曼等人的坚持"语言结构本身"与"想象直观像"的观点之争，我们在发现他们对立观点的不同理论价值的同时，又不能不注意到他们各自观点的不同片面性与局限性。

在文学作品中，由能指形式语音与所指内容语义之间的任意约定关系构成了文学的语言平面；由能指形式语音、字面义与所指内容联想义之间的自然诱导关系构成了文学的艺术平面。这两个平面，一个遵循语言的本质在"推理性"轨道上运行，一个遵循艺术的本质在"非推理性"轨道上运行，用苏珊·朗格的话来说，叫做"情感的存在形式与推理性语言所具有的形式在逻辑上互不对应"。如何使这种"逻辑上互不对应"变成"互相对应"？她曾提出过语言的"造型作用"，但语言是如何实现"造型作用"的，这关键环节却被她语焉不详地跳跃过去了。实际上，这由"语言平面"向"艺术平面"的转化，其关键环节有二：

第一，众所周知，语音与语义是任意约定的，这是语言符号能指与所指的本质关系，怎么可能到了艺术符号系统中就转变成为"自然诱导"关系呢？如果不转变成"自然诱导"关系，那艺术本质又从何谈起呢？这就需要冷静地分析一下，语音给人的美感到底是源于其语言能指属性呢，还是源于其自然音响属性？

就汉语来说，语音美的最重要条件是音节数的多或少、押韵的有或无和平仄间的对应，这些构成了汉语特有的音响效果，形成所有汉语文学作品的韵律和节奏。假如其美感是源于语言的能指属性，那特定能指只能与特定所指结合，语音就不可能与语义分离而成为独立的音响形式，那汉文学中就不可能产生如律诗、绝句以及词这样的声律固定而

内容多变的样式。转变为现实物质性，诵读者的嗓音的音色以及抑扬顿挫的处理，都因人而异地产生着不同的审美效果，至于诵之不足，吟之；吟之不足，歌之咏之，那更因声韵节奏的升腾、跌落、疾速、弛缓而激起强烈的情绪波动，甚至在不懂语义的情况下都能造成一定的情绪反应。这都说明，语音美源之于自然音响，它与音乐美是同质的东西，都是音响节奏在一定组织下与一定的官能效应、心理机制、感觉经验、审美趣味之间的特征对应，遵循的是相似性类比的自然诱导关系。并且，在这样一点上语音也与音乐有惊人的相似：除了在总体上呈表现性外，尚存有部分再现性因素，这些再现性因素以其较为直接的模仿建立起与所指内容的自然联系。在音乐中是以"对能发出固定音高的事物，如杜鹃、牧羊人的笛子，或是猎人的号角，进行直接模仿"；或者"是对某些发出无固定音高的声音的事物进行近似的模仿，如雷鸣、小溪的潺潺流水声，或树枝的喳喳声"[①]。而在语音中，有"汪汪"的犬吠，有"咩咩"的羊叫，"喔喔"的鸡啼，以及"轰隆隆"，"哗啦啦"、"劈里啪啦"、"乒乒乓乓"这类拟声词，还有像"呀"、"哇"、"哟"、"唉"这类感叹词。对于它们，绝大多数语言学家都认为仍受语言符号任意性的制约，但同样的，绝大多数语言学家也都承认，比起其他词来，它们与所指内容有着多得多的可供辨认的自然特征；而拟声词和感叹词的使用频率在任何民族的文学作品中都远远超出非文学作品，这不是偶然的巧合，而是文学作为艺术品的必然。

第二，语音的自然音响属性引发的美感，在文学中到底只能处于从属的地位，因文学主要是以其意义系统来叫人产生美感的。换言之，艺术符号不但把语音作为能指，还主要以语义的字面义作为能指。作为能指的字面义与作为所指的联想义之间并不是任意约定关系，而是自然诱导关系，这是容易理解的；难以解释的是字面义与语音构成的语言平面如何转化为字面义与联想义构成的艺术平面？即语言的推理性如何转化为艺术的非推理性？

---

① 〔英〕戴里克·柯克：《音乐语言》，人民音乐出版社 1984 年版，第 9 页。

字面义与语言的最初结合是完全任意的，"任意性这个词还要加上一个注解。它不应该使人想起能指完全取决于说话者的自由选择"，索绪尔紧接着在括号内说明："一个符号在语言集体中确立后，个人是不能对它有任何改变的。"[①]这即是任意性必然带来的强制性约定，这种强制性是通过集体编码来实现的。编码愈严，强制愈甚。语言编码已经发展成严密的系统，音、义间的意指关系均被明确"定位"，音、义间的结合也便具有限定性和稳定性的特点，这样，在交际过程中和传达过程中就不易走样。而字面义与联想义的结合，从古至今都是个人性的，它体现的经验的相互关联为基础的思维间的联系，其编码是自然形成的，共同的经验可构成共同的编码，非共同的特异经验甚至可以构成个体编码。所以，因个人的素质和经历的不同，字面义与联想义之间的结合便具有极易变化、不易限定的特点。从作家的创作到读者的接受，都不是一个一般的编码、解码过程，而是一个由个体编码转换成集体编码又再转换成个体编码的过程，也是一个由感性具体转换为概念抽象又再转换为感性具体的过程。由于使用的编码不一样，如"恋人"这个词在同一言语共同体中虽然具有共同的认知性"字面义"，但作为这一认知意义的个体基础，每个人经验中的感性具体都是各不相同的，所以，每个人的感知性"联想义"也各不相同。故而一千个人眼中有一千个"贾宝玉"，也有一千个"林黛玉"。

这种代码的转换，是任何语言都具有的潜能，也是任何个人都具有的机能。这正如歌德在《搜藏家及其伙伴们》中第五封信中所言："人是一个整体，一个多方面的内在联系着的能力的统一体。"[②]因为语言代码是每个人都掌握的，人生体验是每个人都具备的，它们都在一个活生生的人身上得到了统一。因此，任何语言品，都因或多或少存在着被人"转换代码"的可能而含有或多或少的审美因素；任何个人，都因或多或少存在着用个人代码去替代共同代码的可能而秉有着或多或少的艺术

① 〔瑞士〕索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆 1980 年版，第 104 页。
② 见朱光潜：《西方美学史》下册，人民文学出版社 1963 年版，第 693 页。

才能。但为什么并非任何语言品都能成为文学作品，也并非任何个人都能成为文学家呢？因为这种"转换"必须得到两个方面的强化。

一方面，在语言平面上尽力"堵截"，使能指不至于太顺利地导向所指。这种对语言符号任意关系的否定，破坏了语言的意指"惯性"，避免过快地从语音能指导向字面义，而是唤起人们对语音（甚至文字）的注意，干扰了语言的"透义性"，突出了语言艺术品的"直接物质存在"，也就是"语言本身及其特有的结构"，使语音的自然音响效果得到强化，把语音本身的音韵美和节奏美激发出来，如格律就是为达到这种目的而制定的。

另一方面，在艺术平面上尽力"引导"，使字面义作为能指迅疾地趋向所指内容联想义。这种对字面义与联想义之间的自然关系的强化，突出了语言艺术品的"间接物质存在"，也就是"想象直观像"，把感性具体的人生经验从被心理惰性尘封的暗室里驱赶出来，形象、意象、幻觉等便在人们眼前实现出来，并将个体经验的小溪汇入人类生活的汪洋大海，哪怕是对凡人琐事的描写也通过象征、寓言、隐喻、典型化等手段直接或间接地与人类生存发展的基本问题联系起来。这种联系会自然地将各个个体经验的编码相互接通，而人类生存状态中的共同因素则是艺术符号的共同自然编码。于是，世界向文学敞开了广大深邃的大门。

这种被大大强化了的语音和联想义的两相扩张挤压，把字面义榨得"稀薄"以至"消失"，最终逃遁到人的潜意识里去，留下来的，是语音的音乐表现力和联想义的绘画表现力的结合，语言的"推理性"这才转化为艺术的"类比性"而与情感的存在形式形成"逻辑的相互对应"。这样，文学作为语言艺术品，在两股对立力量——任意关系与自然关系——的作用下形成了一个多层次的复合体。文字与语音、语音与字面义、字面义与联想义、浅层的联想义与深层的联想义……它们有的被任意关系拉拢，有的被任意关系推开，有的被自然关系拉拢，有的被自然关系推开，这种种或排斥或趋同的双向运动，使文学成为地地道道的艺术品，同时也不失为地地道道的语言品。

（原载《文学评论》1991 年第 2 期）

论文学的艺术张力

因为有了张力，弓才能把箭射向远方；弓拉得越开，箭也便飞得越远。唯有充满张力的文学作品，才能让作者把他们的艺术之箭射向读者的心灵深处，从时间向度，打开世世代代先后承接相继的人的心扉；从空间向度，穿越地区、民族、国界、人种的疆域。

一、张力说溯源

文学张力说认为，文学的各相互联系又相互对立的因素之间都存在着张力并构成张力场。张力说运用于文艺理论，主要是 20 世纪的俄国形成主义和美英新批评，尽管具体所指各异，但其共同点是都认为凡存在着相互对立又相互联系的力量之间都具有张力，并对作品的艺术性明示着或潜藏着举足轻重的影响。

第一个确定地在文学研究中提出并使用“张力”这个范畴的是美国现代诗人、批评家艾伦·退特，他在 1937 年便以题为《论诗的张力》的论文，宣称：“我们公认的许多好诗——还有我们忽视的一些好诗——具有某种共同的特点，我们可以为这种单一性质造一个名字，以更加透彻地理解这些诗。这种性质，我称之为‘张力’。”[①]他把这种“张力”界定为：

> 我提出张力(tension)这个名词。我不是把它当作一般比喻

① 〔美〕艾伦·退特：《“新批评”文集》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 109 页。

> 来使用这个名词的，而是作为一个特定名词，是把逻辑术语“外延”(extension)和“内涵”(intension)去掉前缀而形成的。我所说的诗的意义就是指它的张力，即我们在诗中所能发现的全部外展和内包的有机整体。①

艾伦·退特当然并不是在逻辑学的意义上来使用“外延”和“内涵”这两个词的，即并不是把“外延”看作适合某词的一切对象，也不是把“内涵”看作反映此词所包含对象属性的总和，而是把“外延”理解为语词的字面意义或指称意义，把“内涵”理解为语词的暗示意义或情感色彩。他在文中具体引用唐恩的诗《告别词：节哀》，摘取其中的四句来加以阐发：

> 因此我们两个灵魂是一体，
> 虽然我必须离去，然而不能忍受
> 破裂，只能延展——
> 就像黄金被锤打成薄片。

在这里，黄金的有限形象在外延上与这个形象所表示的内涵意义，即灵魂的无限性形成了对立，然而黄金的属性则与灵魂的属性形成了类比：它们的珍贵；黄金的被锤打而延展与灵魂的被分离而延展也形成了类比：它们的为避免破裂而无限地扩展延伸。物象与诗意巧妙地合二而一，相得益彰，舍弃了物象，也便舍弃了诗意，保留了物象，也便保留了诗意并包括与生俱来的矛盾，正如两个情人的离别，融为一体的灵魂随两个个体的空间距离的加大而弥漫于两个越来越远的端点之间。据此，他把玄学派诗人与浪漫主义或象征主义诗人作为对立的两极来考察其创造力迸发的方向。“玄学派诗人作为理性主义者从诗句的外

① 〔美〕艾伦·退特：《“新批评”文集》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 116－117 页。

延或接近外延的一端开始，浪漫主义或象征主义诗人则从另一端内包开始；而每一方都靠充分的想象的技巧尽量向对立的一端推展其意义，借以填满全部内涵——外延的领域。"[①]这就是说，建基于感性端点的写法必须扩张到理性的端点去形成张力，而建基于理性端点的写法也必须扩展到感性的端点去形成张力。

在艾伦·退特之前或之后，尽管表述各异，其实有不少人都已注意到了这种张力现象。弗洛伊德的心理冲突便是由本我、自我、超我组成的张力结构。列维-斯特劳斯的结构主义神话学，认为在自然与文化之间存在着最根本的"差距"，文化与自然不同，它集种种不同于一体，构成种种充满张力的二元对称系统。俄国形式主义者认为这种张力存在于节奏的律动与句法模式的力量之间，诗韵使人感兴趣的地方正在于散文的节奏与诗韵的更程式化的标准之间的紧张关系。燕卜荪的关于"含混"的种种类型的研究也是对同时存在的意义之间的张力的种种不同表现形式的研究。克林思·布鲁克斯的关于"反讽"的阐释，兰色姆的关于"构架—肌质"的论述，理查兹关于隐喻的解析，都不失为表征各异的"张力说"。罗伯特·潘·沃伦在他的《纯诗与非纯诗》中概括得更为彻底，尽管他似乎针对的是诗的结构：

> 我们能不能就诗的结构的本质作出任何概括呢？首先，这个问题涉及到不同程度的抵触。诗的韵律和语言的韵律之间存在着张力（存在可以自由诗为一端与像《乌拉鲁姆》之类的诗为另一端之间的张力是十分缓和的，因为后者正在逐步演变成极为拙劣的打油诗），张力还存在于韵律的刻板性与语言的随意性之间；存在于特殊与一般之间，存在于具体与抽象之间；存在于即使是最朴素的比喻中的各因素之间；存在于美与丑之间；存在于各概念之间（就如在马伏尔的诗中那样）；存在于反讽（就如在《为约翰·怀特

① 〔美〕艾伦·退特：《"新批评"文集》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 119－120 页。

赛德女儿的钟声》或者在《罗丝·艾尔默》里那样)包含的各种因素之间;存在于散文体与陈腐古老的诗体(就如在《西风》中那样)之间。[①]

罗伯特·潘·沃伦如此宽泛的发展引申,虽然难免有违艾伦·退特原意,但却更道出了"张力"在文学中的普遍特性。

二、张力的实质

张力,在物理学中指的是被拉伸的弦、绳等柔性物体对拉伸它的其他物体的作用力或被拉伸的柔性物体内部各部分之间的作用力。例如一条绳的两端 A—B 之间取任一点 C,这条绳便可看作是 A—C 和 C—B 两段组成,其中 C 为绳 A—B 中的任一横截面,A—C 段与 C—B 段的相互作用力就是张力。在水的表面就由于分子间的方向相反的引力作用,绷紧得像层橡皮膜,可以让小昆虫在上面跑来跑去,甚至还可以让硬币或缝衣针漂浮其上。同理,荷叶上的小水珠、草叶上的露珠呈球形,都是表面张力使液面收缩的结果。从中可以看到,是张力使物体呈现出超常特性。

当然,我们本文所使用的"张力",早已超越了物理学范围的意义,而是关于文学中种种因素间相互作用力的统称,我们所关心的,是这些作用力与反作用力之间的对立冲突与紧张关系所造成的艺术品的超常特性,也就是在艺术功能上的骤增甚至"核聚变"。

里奇拉克指出,在美学和艺术中,"最典型的就是,人们发现,艺术经验要求一种'对立的紧张',因为,在这种紧张中经验的整体内涵着一

① 〔美〕罗伯特·潘·沃伦:《纯诗与非纯诗》,《"新批评"文集》,中国社会科学出版社 1988 年版,第 181—182 页。

些具有审美因素的内在冲突”。[①] 他在总结了西方思想史上一百多位代表人物和他们的主要思想后，认为他们的理论结构大体可分为两种：一种是论证性的，特征是单一性、单向性、不矛盾性；另一种是辩证的，特征是对立性，把矛盾统一到总体中。所谓“对立的紧张”关系其实就是辩证统一关系。这位专门从心理学角度研究辩证法的学者认为：“我们的上述考察无疑初步证实了这一论断，即，对每一种理论观点来说，辩证法都不会只有一种单一的含义。它是两极观、对立说或矛盾论。就真正的辩证法来说，两极中的一端必须包含另一端，对立必须是自然的，非人为的。”[②]

这“两极观”、“对立说”或“矛盾论”，确实是辩证法的实质，也是“张力说”的基础，在通常都一言以蔽之地称之为“对立统一”。如果仅仅停留在以往人们对“对立统一”的理解上，还不足以解释“张力”的内在实质。我们对“张力”的内在实质的理解，是在通常人们对“对立统一”的理解中止的地方开始的。也就是说，张力是一种特殊的辩证关系。它的“对立”，是两极对立；它的“统一”，是双向统一。这是以往对辩证关系的研究都未曾深入的层次，而这，正是张力的实质，也是张力所欲开辟的潜在空间。

人们在任何领域中都不可能像在文学艺术中那样会遭遇到如此众多的矛盾命题：再现与表现、理智与感情、真实与虚构、自在与自为、主观与客观、整一与杂多、抽象与具象、特殊与一般、个性与共性、有限与无限、小我与大我、自由与限制、提高与普及、状摹与变形、理性与非理性、线性与非线性、有目的与无目的、决定论与非决定、民族性与世界性、陌生化与俗常化、写什么与怎么写，还有庄与谐、清与浊、虚与实、形与神、质与文、言与意、体与用、刚与柔、疏与密、曲与直、疾与迟、整与

---

① 〔美〕里奇拉克：《辩证法的多种含义》，《人的潜能与价值》，华夏出版社 1987 年版，第 473 页。

② 〔美〕里奇拉克：《辩证法的多种含义》，《人的潜能与价值》，华夏出版社 1987 年版，第 473 页。

散、美与丑、善与恶、隐与显……对于如此众多的矛盾命题，以往的研究也委实在辩证的基础上展开的，但绝大多数又都在哲学的一般解释上停留了下来。

以往对于辩证法，在哲学的一般解释是这样进行理论描述的：

1. 这些矛盾命题，它们既相互对立又相互依存，组合成一个矛盾统一体；

2. 这矛盾统一体中的对立双方，一方是起决定作用的主要方面，另一方是被决定的次要方面，在一定的条件下，它们的主次地位可以发生转化；

3. 这主次地位发生转化，即由自我肯定阶段进入到自我否定阶段，这种对旧事物的否定，使全新事物或新形式产生，而新事物、新形式中又包含着自己的否定因素，当它们的发展由肯定到否定再到否定之否定时便完成了一个周期。

我们关于辩证法的基本理解除了在许多具体范畴上还有进一步的展开外，基本要义就大致凝固在这样的理论框架之内。而关于文学艺术中的辩证现象的研究，其本身倒是形而上学的，一直停留在公式化的非辩证状态。这样，在文学理论研究中一直忽视"张力"这种最充盈着辩证活力的现象，便是非常自然的了。

张力何以是一种特殊的辩证关系呢？我们知道，对立统一规律是关于世界的根本规律，所以，一般地指出某一事物是个既对立又统一的矛盾体，这并没有多告诉人们一些什么。就文学来说，优秀作品和拙劣作品都不例外，可以说自身都是既对立又统一的矛盾体。而张力，应该是辩证关系中被强化了的对立统一关系，它与一般的对立统一关系主要在这么两点上区别开来：

第一，这种被强化了的对立关系是一种"两极扩张"的对立。两个极点并不是静止的，而是朝着相反的方向运动；并且，这两个极点间也应不是虚无和空白，而是可以看作无数相关点的连续，它们有它们的"能量"、"动量"与"质量"，我们把这两极间的距离称作"两极间域"。这两极间的反向运动力越大，两极间的距离拉开越远，两极间域越广，那

么,由此产生张力的可能也越大。

毛泽东曾明确而简洁地把辩证法概括为"二点论",认为只"知其一"便是形而上学;毛泽东又曾在二点论中坚持"重点论",认为没有重点论则是折衷主义,只有两点论与重点论的结合才是辩证法。然而在实践中,非此即彼的思维方式往往把分开的"两点"归结到某个确定的"重点"上,所以"二点论"最终仍归结为"一点论",辩证法也最终退回到形而上学。这不仅仅是造成文艺界,同时也包括整个社会政治生活的从一个极端到另一个极端的"震荡"的原因之一。要理解"两极扩张"必须丢弃"非此即彼"的传统思维方式,而代之以"亦此亦彼"的现代思维方式,始终在两极间的对立和扩张中看到蕴藏着丰富的创造潜力的"两极间域"。

第二,这种被强化了的统一关系是一种"双向统一"。如果没有这种"统一",单纯的"两极扩张"只会把事物割裂,最终陷入相对主义,所以"两极扩张"必须与"双向统一"同构。所谓"双向统一",便是两个极点并不是简单地仅仅只是作向心运动朝某个焦点浓缩,而是既在相互吸引力的作用下两极趋同结合得越来越紧以求"合一",又在相互排斥力的作用下以更强的对抗作两极扩张,这种两极间既趋同又扩张的关系就不再是一般意义的"同一",而是在同一中不失为双方保留了对立面的各自特性,又在扩张中不至相互割裂而能取得互补。

齐白石在题自己所画的枇杷时曾道出过这一至理名言:"作画妙在似与不似之间。"作为"单向统一",那就是在"似"与"不似"这两极间寻找某一最佳点,让两极浓缩在这一点上,说起来这一点便既表现出"似"的一面,又表现出"不似"的一面了,然而两极间域也随之消失了。而"双向统一",它一方面当然也努力使两个极点趋向浓缩,相互作着趋向运动;同时,另一方面它又不但保持着两极间的距离甚至还要增大两极间的距离;这就形成了间距、区域、空间。齐白石凭他的天才感悟到:"善写意者专写其神,工写生者只重其形。要写生而复写意,写意而后复写生。"这"要写生而复写意,写意而后复写生",便使两极不但得到了统一,而且是不失其自身存在以及相关空间的统一,因而也是更高层次

的统一。这与艾伦·退特所说的玄学派诗人与浪漫主义或象征主义诗人“都靠充分的想象的技巧尽量向对立的一端推展其意义,借以填满全部内涵一外延的领域”是一个道理。

这样,对于文艺领域那些数量繁多的矛盾命题,我们也就改换了一种审视眼光:是再现还是表现,是理智还是情感,是真实还是虚构,是自在还是自为等,便变成了既再现又表现,既理智又情感,既真实又虚构,既自在又自为等;并且这还不够,根据强化原则,优秀之作还应推进到:越是再现的也便越是表现的,越是理智的也便越是情感的,越是真实的也便越是虚构的,越是自在的也便越是自为的……反之亦然。在这种审视眼光下,我们发现文学史上的诸多论争,其实都是从某个角度道出了某种程度的真理,它们的彼此争斗正与它们的彼此互补都有其存在的合理性。这样,斑驳陆离的文学观念,五花八门的审美尺度,千奇百怪的表现对象,多种多样的创作方法,形形色色的思维方式,都在困惑的迷雾中逐渐地显露出各自在整个文学世界中的位置,包括它们的性质、功能、价值、效果以及局限。它们都只在它们应占的位置上才秉有自己的优势。这就不是主观地运用辩证的灵活性去试尝辄止、无关痛痒地作出“一分为二”,或者面临对立极端的矛盾冲突时搞搞“折衷调和”;而是客观地、具体地、深入地考察它们各自的应占位置到底在整个文学世界之网中的什么网眼上,有多大的适用范围,越出了这个范围,优势就不可避免地转为劣势。优势之所以能成为优势,正在于要意识到自己的局限,在相互对立的极点之间保持着自己的充盈的张力。

三、张力的现代发展

从物理角度看,有了世界便同时有了张力。从艺术角度看,有了文学也便有了文学的艺术张力。那么,文学的艺术张力又建基于何物?

纵观整部文学史,正如艺术史一样可区分为以趋同为主的传统模式阶段和以标异为主的现代模式阶段。厨川白村在《苦闷的象征》中说:“有如铁和石相击的地方就迸出火花,奔流给磐石挡住了的地方那

飞沫就现出虹彩一样，两种的力一冲突，于是美丽的绚烂的人生万花镜，生活的种种相就展开来了……我就想将文艺的基础放在这一点上，解释起来看。"[①]由于人类的艺术表现力也是一个逐渐发展逐步提升的过程，在这种表现力尚不足以使人逼肖自然(世界)的时代，逼肖自然便成为古人的梦想。这种以生活为一极而以艺术为另一极的看得见的距离迫使艺术家们老是在自己的作品有多少逼肖自然的梦里徘徊。因此无论在东方或西方，都有趣地遗留了许多关于艺术的至境在于以假乱真的传说。

一般地说来，艺术是以它与生活的分离来确立自己的自觉意识的，但古代的艺术又都无不以逼肖生活为归依，这是一个看似简单实则颇为复杂的悖论，但这悖论恰好形成了一个足以供那么多古代艺术家驰骋的两极间域。我们在这里所要指出的，就是文学也像其他艺术一样，经历了它在作品与生活的矛盾关系中寻找和制造张力的漫长过去。这种"体验式"的艺术参与方式自亚里士多德始，已在人们的观念中达到了根深蒂固的地步。布莱希特认为在这类艺术观念中，倒不是不承认艺术中的矛盾对立辩证法则，他中肯地指出："亚里士多德不是不懂辩证法的思想家，但是他的辩证法是单线的。例如他举了鸥惊鸟的例子，它们飞到绘制的葡萄上，因为这些葡萄画得跟真的一般。当然，相似是必要的，但不相似也是必要的。典型的不总是(不只是)相似的。"[②]

在心理世界中特别是绚烂多彩的艺术世界中，张力的构成绝不像物理世界中那么单一和机械，它是多种因素的巧妙合成。早在古希腊时代，亚里士多德便窥见了其中的真谛：对抗是以亲和为基础的，一种力的扩张必须以反向力作为前提。"现在让我们研究一下，那些行动是可怕的或可怜的。这样的行动一定发生在亲属之间、仇敌之间或非亲属非仇敌的人们之间。如果是仇敌杀害仇敌，这个行动和企图，都不能引起我们的怜悯之情，只是被杀者的痛苦有些使人难受罢了；如果双方

① 《鲁迅译文集》第3卷，人民文学出版社1958年版，第6页。
② 《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社1990年版，第105页。

是非亲属非仇敌的人，也不行；只有当亲属之间发生苦难事件时才行，例如弟兄对弟兄、儿子对父亲、母亲对儿子或儿子对母亲施行杀害或企图杀害；或作这类的事——这些事件才是诗人所应追求的。"[①]布拉德雷在总结黑格尔的悲剧理论时也指出："很可能，如果别的因素相等的话（事实上，从来不是相等的），主人公像我们所说的那样是一个好人的悲剧，比起主人公像我们所说的那样是一个坏人的悲剧来，就更富于悲剧性。"[②]他们都充分注意到了艺术表现对象内部的对立因素之于艺术表现张力形成的重要意义。

可以这么说，在传统模式中冲突总是最终归结为趋同，所以和谐便成为古典艺术的一大特征。相传古希腊画家宙克西斯选五位美女，各取她们身上的最美部分画成海伦像，这一直成为后世艺术家的楷模。生活理想与生活现实之间的矛盾，既在艺术升华与生活基础的落差间形成张力；又以艺术品与人生的总相一致而达到平衡。贺拉斯的《诗艺》继承总结了古希腊的艺术传统和经验，坚持艺术与生活保持一致和艺术品内部各因素必须和谐的观点，统治西方艺术几近二千年之久。"如果画家作了这样一幅画像，上面是个美女的头，长在马颈上，四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的，四肢上，又覆盖着各色羽毛，下面长着一条又黑又丑的鱼尾巴，朋友们，如果你们有缘看见这幅图画，能不捧腹大笑吗？"他还进一步确定了艺术家进行艺术想像的法则，不能允许"把野性的和驯服的结合起来，把蟒蛇和飞鸟、羔羊和猛虎，交配在一起"。[③]

浪漫主义作为现代艺术的肇始，首先确立了艺术的多法则，其中最主要的就是打破和谐与统一，推崇对立与冲突。"丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高的背后，美与恶并存，光明与黑暗相

---

① 〔古希腊〕亚里士多德：《诗学》，新文艺出版社 1953 年版，第 43—44 页。
② 〔英〕布拉德雷：《黑格尔的悲剧理论》，《古典文艺理论译丛》第 8 册，第 197 页。
③ 〔罗马〕贺拉斯：《诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 137 页。

共。"[①]当然,由于浪漫主义刚刚从古典主义以及整个古老的文学传统中蝉蜕出来,尽管张扬起新的美学原则,但其着力点只能主要地落实在作品各因素之间的矛盾,而真正意识到作者的创作态度包括创作方法,也就是作品的写法与手法,作者的写法与读者的读法之间也可构成矛盾,形成新的艺术张力,则是本世纪现代派的事。艾略特的"非个性化"实践与理论,便是对以往数千年抒情文学的自我核心主义的断然背反,这就在"强烈的个人经验"与"普遍的真理"之间形成了巨大的张力空间。布莱希特的"间离方法"是陌生化在戏剧艺术中的具体运用,演员既能与角色"共鸣",又能与角色"间离",在这种"入乎其内"又"出乎其外"的双向努力中,演员就获得了极大的表演空间,同时也为观众提供了极大的参与空间。布莱希特曾以图表方法说明过这种戏剧形式的革新所带来的艺术重点的转移:过去是舞台体现一个事件,现在是舞台叙述一个事件;过去是观众被卷入事件,现在是观众变为观察家;过去是用暗示手法起作用,现在是用辩论手法起作用;过去保持观众的各种感受,现在是把感受变为认识;过去把人当作已知的对象,现在把人当作研究的对象;过去让观众紧张地注视戏的结局,现在让观众紧张地注视戏的进行……[②]

无论是把生活—作者—作品—叙述者(抒情者)—读者作为一种操作流程抑或作为一种互文结构,都可以发现张力的无所不在。如果把生活—作者—作品—叙述者(抒情者)—读者作为一种操作流程,那么可以发现现代艺术张力"支点"的"后移"现象。古典艺术的张力主要形成于作品与生活、作品与作者之间,所以"真实性"和"创作意图"就显得特别重要。而现代艺术注重的则是作品与叙述者(抒情者)、作品与读者之间的关系,讲究的是叙述者的叙述技巧和读者的参与方式。因为到了本世纪,不仅"逼肖自然"变得十分容易,而且"制造自然"也决非什么难事,这就不得不促使艺术家们实施创造重点的转移。

① 〔法〕雨果:《克伦威尔序言》,《雨果论文学》,上海译文出版社 1980 年版,第 30 页。
② 《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社 1990 年版,第 106—107 页。

如果把生活—作者—作品—叙述者(抒情者)—读者作为一种互文结构,那么可以发现现代艺术张力类型的多线与立体。古典艺术的张力类型主要是单线的和平面的,"单纯"与"类型化"既是作品的艺术风格也是张力的获取方法。而现代艺术往往把生活—作者—作品—叙述者(抒情者)—读者置于一个共时的系统,在错综复杂的矛盾关系中或单向极化、或双向扩张、或多向融合,多向度多层面地形成强力之网。"艺术的历史本身,就是越来越深刻而完整地从感性上把握和认识世界的发展过程。在这个发展中存在着两个相互联系的倾向:第一个倾向是使各种艺术摆脱最初的混合状态,而逐渐区分开来,第二个倾向是历史地形成了以各种艺术的手段逐渐结合和溶化起来,从而以这些手段为基础产生新的艺术。"①

这是现代综合思维在文坛开出的新花,当今世界文学也包括中国文学中的流派纷呈又相互融汇,最充分地说明了以个人创造才华作为一极,它有驱动艺术家超越常人达到出类拔萃高度的作用,同时也最充分地说明了以前人经验和成果作为另一极,像起跳板一样为作者的起跳提供一个必不可少的前提。所以,与传统思维的单极性不同,现代综合思维不是执其一端而不及其余,而是在矛盾中肯定矛盾、表现矛盾、享受矛盾,在矛盾对立的各极端间保持着必要的张力。马克斯·舍勒在他的《调和时代的人》中预言新型的人将是"全面的人",这种人"处于精神与本能、现性与感性的巨大张力之间,但同时又能够把二者和谐有序地融合成一种存在方式和一种行动"。②

作家也许不能成为一个"全面的人"。一般作家往往不易在精神与本能、理性与感性之间保持巨大的张力,而这种巨大的张力,倒恰恰是伟大作家不可或缺的禀赋。恩格斯在评价歌德时说:"在他心中经常进

① 〔苏〕柯慈洛夫:《论电影艺术的综合性》,《论电影艺术的特性》,中国电影出版社1959年版,第66页。

② 参见〔德〕古茨塔夫·勒内·豪克:《绝望与信心》,中国社会科学出版社1992年版,第212页。

行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争；前者厌恶周围环境的鄙俗气，而后者却不得不对这种鄙俗气妥协，迁就。因此，歌德有时非常伟大，有时极为渺小；有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才，有时则是谨小慎微、事事知足、胸襟狭隘的庸人。”①尽管恩格斯在文中声明“决不是从道德的、党派的观点来责备歌德，而只是从美学和历史的观点来责备他”，但我们不妨试想，假如歌德果真如恩格斯所期望的，那世界文学史上还有歌德吗？正是这种内心世界的大跨度、大容量的矛盾冲突成就了歌德的博大精深。

并且，作家作为艺术创造者，他必须使自己的作品获得强烈的表现力，除了在生活—作者—作品—叙述者（抒情者）—读者各层面之间，每层面的各因素之间保持必要的张力之外，最基本的途径便是在特定形象与人类命运之间保持尽可能大的张力。鲁道夫·阿恩海姆的这段话尽管是针对视觉艺术而说的，但对于其他艺术门类包括文学也极富启迪：“在较为局限的知觉意义上说来，表现性的唯一基础就是张力。这就是说，表现性取决于我们在知觉某种特定的形象时所经验到的知觉力的基本性质——扩张和收缩、冲突和一致、上升和降落、前进和后退等等。当我们认识到这些能动性质象征着某种人类命运时，表现性就会呈现出一种更为深刻的意义。”②

（原载《文学理论研究》2001 年第 3 期）

① 恩格斯：《诗歌和散文中的德国社会主义》，《马克思恩格斯全集》第 4 卷，人民出版社 1972 年版，第 256 页。

② 〔美〕鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，四川人民出版社 1998 年版，第 640 页。

在现象的因果联系中揭示社会本质

近几年，文学界那种仅以“光明”、“主流”或“多数”为社会本质的观点，其持有者已越来越少了，似乎文学创作与社会本质的关系问题已近无话可说；不，如何依据文艺创作本身的特点来揭示社会本质的问题，正有待于我们的进一步探讨。

本质的揭示体现在现象的联系之中

人们通常说：文艺的基本特点，是用形象来反映生活。它不能像其他学科那样通过对现象的抽象概括来揭示本质。如果谁这样做，谁就会被看作是缺乏艺术才能，而作品本身的艺术性，也就大大削弱。在任何文艺作品中，能够直接出现的应该是现象，一个一个具体的、个别的、可感的现象。这样，在文艺创作中如何揭示社会本质的问题实际上也就归结为作者如何处理现象的问题。

根据人们观察范围的不同，现象可以有广狭之分，可以是整个社会，也可以是一人一事一物；根据抽象程度的不同，本质也可以有深浅之别。可以是“初级的本质”，也可以是“二级的本质”或加深下去，以至无穷。而在文艺作品中。所能直接出现的社会现象始终不能越出作品中人物活动的范围和作者本人的观察范围，所能揭示的社会本质也就只能是藏寓于这个范围之内的社会本质。任何一部文艺作品都不能囊括整个社会的全部现象和全部本质，即使如《红楼梦》、《人间喜剧》这样的鸿篇巨制亦不例外，它们所能揭示的也只能是一定社会的本质的某些侧面。这就是我们平时所说的“揭示社会本质”的含义所在。

文艺作品中的"社会现象"与客观世界中的社会现象相比，除了在范围上受到限制之外，更重要的还在于它已不是纯粹客观的，而是主客观的结合，即使在最"客观"的作者笔下也不能例外。原因在于：

第一，它是印象的产物。客观规律在人脑中的反映只能是"近似正确"的。太阳从东方升起，这是被无数作者以其优美的文笔描绘过的现象，但也是被印象欺骗而产生的错觉，实际上是地球自西向东的自转。尽管自哥白尼以后，人们都懂得了这一点，但这并不影响文艺创作继续沿袭此"错误"，因为作者的创作和读者的欣赏所依凭的都不是科学道理而是具体印象。感觉器官生理机制的一致性是沟通作者与读者印象一致性的客观物质基础。但"一致"不等于"一样"，人与人之间又会有各式各样的差异。"同样的原因可以同时给许多人留下印象，然而印象是每个人单独所有的东西"[①]，"骚人墨客，会觉得什么'悲哉秋之为气也'……但在老农，却只知道每年的此际，就要割稻而已"。[②] 自然现象给人的印象尚且如此，渗透着人与人之间关系的社会现象自不待说了。

第二，它是对客观存在的社会现象的主观筛选与重新组合。因为在客观世界中，任何现象都处于多种联系与不断变化之中，谁也不能认为它整个原封不动地搬进作品中去，即使是依照真人真事写成的作品也不能例外。作者必须把所需的部分从这个广大的、运动着的背景上一个一个分别截取下来，加以联接或融合，复制出"第二自然"。这就容易使人产生一种错觉，似乎光凭单个的现象就能揭示本质。这也就容易使人忽略这样一个马克思主义辩证法的重要原理，即：无论什么社会现象，如果把它单独拿出来，不和其他社会现象相联系，那它就不能揭示任何社会本质！

比如一个人自杀，这不能不说是一种社会现象，但当你没看到这一现象同其他社会现象的联系时，你就不可能知道它的内部所隐藏的社

---

① 〔英〕莫尔根：《论约翰·福斯塔夫爵士的戏剧性格》，载《古典文艺理论译丛》第九辑，人民文学出版社 1965 年版，第 3 页。

② 鲁迅：《准风月谈·喝茶》，联华书局 1936 年版，第 123 页。

会本质是什么，只有当你把它同当时特定的其他社会现象相联系后，你才能确定地知道其中的社会本质。所以，谁也不能认为屈原的自杀和项羽的自杀，叶赛宁的自杀和马雅可夫斯基的自杀，罗密欧、朱丽叶的自杀和范熊熊的自杀，所揭示的是同样的社会本质。

再如“心肌梗塞”这种病，当我们没看清楚同哪些具体现象相联系时，连该不该把它归入社会现象也不能确定，它常常只能成为心理学、病理学、临床学所研究的对象。但是在《人到中年》这篇小说中，陆文婷的心肌梗塞却比较明显地具有社会因素。一个中年医师，几乎死于这种过早发生的疾病，“心肌梗塞”这种临床现象和其他的社会现象相联系，则揭示出发人深思的社会问题！

这种关于现象的普遍联系、相互作用的道理是马克思主义辩证方法的一个重要特点，斯大林同志说：“辩证法认为，自然界中任何一种现象，如果把它孤立地拿来看，把它看作是和周围现象没有联系的现象，那它不会是不可了解的东西，因为自然界任何部件中任何一种现象，如果把它看作是和周围部件没有联系的现象，那它就会变成毫无意义的东西；反之，任何一种现象，如果把它看作是和周围条件密不可分的现象，把它看作是受周围现象所制约的现象，那它就是可以了解，可以引证的东西了。”[①]

可以看出，作品能不能揭示社会本质，关键并不仅仅在于选择哪类现象，并不在于这类社会现象是否如某些同志所认为的“具有典型意义”还是“远离本质”，而是在于这一现象将和哪些社会现象联系以及怎样联系。在没有搞清这种联系之前，任何关于某个现象是“具有典型意义”的或是“远离本质”的结论都是先验的、武断的。一个喷嚏，谁也说不清它“远离本质”多远，但在契诃夫笔下，那个小公务员的一个喷嚏，又有谁能说它没有深刻地揭示社会本质呢？所以说，在文艺作品中，社会本质的揭示必然体现在社会现象的联系之中。

---

① 〔苏〕斯大林：《列宁主义问题》，人民出版社 1955 年版，第 690 页。

现象的联系必须具有因果关系

作者们贮存在头脑中或记录在本子里的最原始的素材，正是从现实生活中一个一个分别截取下来的现象，要把这些现象联系起来成为作品，当然不能仅凭作者的主观意愿。如果把某些社会现象不合逻辑地联接或融合起来，那只会歪曲社会本质。只有把它们符合逻辑地联接或融合起来，才能正确地揭示社会本质。但这“逻辑”又是什么呢？不少人理解作“规律”、“必然性”、“内部联系”等。当然这都不错。但也等于没说，因为这些概念具有与“本质”同等的抽象程度。那么，这“逻辑”到底是什么呢？它主要应该是因果联系。我们知道“本质间的联系”是规律性，而现象间的联系则是因果性。它是“规律性”、“必然性”、“内部联系”的外部表现。这种因果联系是客观世界普遍联系相互制约的表现形式之一，任何一个或一些现象都会引起另一个或另一些现象的产生；反过来，任何现象的产生也都是由其他现象所引起的。正是基于这一点，我们才深信任何社会现象只要对它穷根究源并充分展示其联系，必能揭示社会本质的某个侧面或一定深度，连“假象”亦不例外。这个因果性是我们透过现象看本质的枢纽，只有抓住这个枢纽，我们才能对千变万化、繁复多样的社会现象进行分析、比较、选择，以及联接、融合、加工。

这因果联系既包括作品中直接出现的一切现象之间的联系，也包括虽然没有在作品中直接出现，但已被直接出现的现象所指引出来的间接的前因后果。如高晓声的《陈奂生上城》，就由一些原本互不相关的社会现象联结而成：先是作者被安排进高级宾馆，想到如果让苏南一天只挣七八角钱的农民来住住看怎么样；再是看到附近农民外出卖油绳一天可赚 3—6 元；后来想到已发表的小说《“漏斗户”主》中的陈奂生，性格适合内容……这些各自独立的现象要联系起来，就得靠因果性来搭桥。当然，作者不可能把所有的前因后果都写进去，但却可以指引出来：如这个往昔的“漏斗户”主怎能上城卖油绳？吴书记为什么没想

到陈奂生经不起如此高级的照顾？女服务员为啥把“甜甜的笑”霎时变作“冷若冰霜的脸”？陈奂生为啥要脱下鞋走路？后来为什么又认为“即使房间弄成了猪圈，也不值”？回家后又为什么身价陡增？……这些作品中直接出现的因与果和间接出现的因与果组成了一条因果链：原因产生结果，结果又成为新原因产生新结果。从中我们就可以大略看出：新的农村经济政策给农民带来了生机，长期的封建传统加十年浩劫的影响，造成了农村的愚昧落后和农民灵魂深处的弱点，这些与新形势的发展是如此不适，亟待改变，等等。

任何文艺作品都有这样一条因果链。它是形象的逻辑，而社会本质的揭示就体现在这样的因果链中，连抒情诗和绘画也不例外。假如没有因果链，那就准也不能理解其中的内容。当然，这条因果链在不同的作品里有直露与隐曲之分，有简单与复杂之别，这就使得有些作品中的社会本质可以用几句话讲清，有些则讲不清，甚至非得用形象本身来解释不可。这正是文艺揭示社会本质的特点；它恰好处在自然形态的社会现象与赤裸裸的社会本质之间。比起自然形态的社会现象来，它被提高了一层，经受过主观的筛选，砍除了芜杂的枝蔓，一切趋向于同一个目标，以其因果联系划出了导向社会本质的确定的轨迹；比起赤裸裸的社会本质来，它又是感性形态的、具体丰富的现象，必须通过读者的认识、理解、分析、抽象，才可对其本质加以把握。

这也就合理地解释了为什么有的作者在创作时并没考虑到要揭示这样或那样的社会本质，而读者却可以在写成的作品中理解到这样或那样的社会本质这一问题。因为作者在创作时可以不考虑自己所要揭示的社会本质，但他却无论如何不能不考虑作品中所出现的各个现象间的因果联系。本质联系是看不见摸不着的，非得靠抽象思维去把握，而因果联系却可以为我们的感官所感知。如果出现了无原因的结果，或无结果的原因，或不能吻合的因与果，那破绽立即暴露，作品也就显得不合理。而要使作品真实可信，作者必须对作品的因果链作一个环节一个环节的检查，使之环环相扣，彼此依存。这样，作品中的因果联系一经确定，藏寓其中的社会本质也就自然而然地随之确定，只要读者

具有一定的抽象能力，他就可以理解到一定的社会本质；如果读者的抽象能力远胜过作者，那也可能会理解到作者本人尚未认识的社会本质。

创作中选择现象及其因果联系的多方面限制

也许有人会说：既然任何社会现象都有其因果性，抓住这因果性都能反映社会本质，那不是任何社会现象，对于任何作者都可以成为创作的材料了吗？我们说不会的，其理由有三：

首先，任何一个作者都不可避免地被限制在特定的生活环境中，他不可能接触所有的现象；即使在被接触的现象中，也不可能洞悉此现象与彼现象的所有联系。所以，他能够真正了解的只能是千千万万现象与千丝万缕联系中的一部分。而且，任何作者都不可能平均地分配自己的注意力，在所有被他接触并了解的现象与联系中，能够特别打动他的又只能是其中的一小部分。这些特别打动他的一小部分现象，使他久久不能忘怀，苦苦思索它们的前因后果，于是，这些现象根据它们的因果联系像滚雪球似地在记忆、联想与想象的雪原上滚来滚去，粘连起越来越多的其他现象。在这些普遍联系、相互制约的现象所表现出来的种种因果联系中，作者又必然要根据自己的世界观、生活态度以及美学理想，对它们进行再认识，反复地分析、比较、拆散与组合，从中找出自己最满意的一组或几组能够联结的现象来进行加工。

其次，尽管世间一切现象都与本质有关联，但对不同的作者来说，其表现过程在繁、简、难、易上是不尽相同的。然而有一点是共同的，根据创作过程中艺术概括的要求，必须以尽可能少的笔墨来表现尽可能多的内容，这就使得作者在选择社会现象时，不能不从自己所占有的现象及其联系出发，注意到以下几点：

（1）它所能联系的其他社会现象越多，那它所反映的社会本质的侧面就越多。也就是说，它往往是好几条矛盾冲突线的交叉点。如《阿Q正传》中的阿Q精神，正是安排在最广泛的范围和最深刻的集中点来加以刻画的。

(2)它所能联系的其他社会现象在发展阶段上跨度越大,那它所能反映的社会本质的程度也越深。也就是说,它的一个发展环节就可以说明用其他现象需要好几个发展环节才能说明的东西。如杜甫诗"朱门酒肉臭,路有冻死骨",直接出现的只是两幅社会画面,一个发展环节,实际上却概括了阶级社会的多种社会关系,它的发展环节并不单一。

(3)它所能联系的其他社会现象对人们的生活影响越大,那它所反映的社会本质就显得越重要。也就是说,它往往是现实生活中迫切需要解决的矛盾。如《伤痕》的发表与《于无声处》的公演所引起的强烈反响,其重要原因正在于及时说出了千百万人想说而尚未说出的话!

再次,在创作中选择什么样的现象及其因果联系,还要受到艺术内部要求的限制。如创作方法的不同,体裁样式的不同,文体风格的不同,语言结构的不同,表现手法的不同等,都会不同程度地影响到作者选用材料的不同。

性格轨迹是展现因果联系的中心环节

文艺作品中的现象的因果联系可以分两种:一种是事理性的;一种是情理性的。事理可以说是人们的实生活,是生活中已经发生或可能发生的东西。而情理则不然,它可能是生活中不可能有的东西。如人死化蝶,六月飞雪,掏心当灯,与风车作战,等等,都悖于事理,却通于情理,因情理偏重于以人物的感情为因果联系。

由于构成因果联系的因素是复杂的,所以因果联系的可能性也是多样的。当一个现象与这个现象联系时可以这样发展,与那个现象联系时又可以那样发展,加进一个因素或减少一个因素,都会引起因果链的变动。这就为作者的想象提供了广阔的天地,也为作者对生活原型进行典型化提供了多种途径。任何一个作者在创作时都不会只设想一种可能,才气越高的作家越能考虑到众多可能。列夫·托尔斯泰声称

他创作时“要考虑数百万个可能的际遇”①，目的就是选择其中之一。如果一个作者对一条因果链的展开，能用他的想象来穷尽世人的想象，就能在众多可能中挑出最好的可能写入作品，这一可能也就会被人誉为“必然”、“唯一”与“不可替换”。这就像是写哈姆雷特的决非莎氏一人，然只有莎士比亚的哈姆雷特才堪称“唯一”。

那么，这“数百万分之一”又是凭什么来决定的呢？我们说，凭的是人物的性格轨迹。事理也好，情理也好，都得服从于性格轨迹。必须指出的是：这“性格轨迹”并不是什么事先存在于作者头脑里的东西，而是随现象间因果联系的产生而产生，随现象间因果联系的发展而发展的一种趋势。正如没有一种性格不可以在社会环境里找出它的产生原因一样，任何行动都可以在性格里找到原因。一个孤立的行动，如同圆周上的一个点，什么也不能说明，但一个有原因的行动，却是圆周上的一个断片，哪怕是最小片断，数学家也可以据此确定这个圆和它的圆心。创作也一样，当一个行动按照因果性产生另一个行动时，这因果链就形成了。它一形成，就有方向和轨迹。行动越是个别，因果链越是多环节，因果联系越是紧密，人物的性格轨迹就越确定越鲜明。歌德说过，“和任何人谈话十五分钟以后”，“就可以写出他两小时的谈话来”②。这就是把握了人物的性格轨迹的结果。可以肯定地说，一个对人物的性格轨迹毫无预想力的人，是不能成为作家的。

在创作中，常见的倒是这种情况：知道笔下的人物不该如此行动，但又不知该如何行动。知其不该，说明了作者已初步地把握到了人物的性格轨迹；不知应该如何，又说明了作者在自己的生活库存中还没找到适当的对应物：或者是没有一个作为结局的行动，或者是没有一个作为开头的行动，或者是缺少作为过渡的行动。这类情况的出现并不奇怪，因为最初打动作者并激起创作冲动的往往不会是一个完整的构思

---

① 〔俄〕列夫·托尔斯泰1870年11月17日致阿·阿·费特的信，载《文艺理论译丛》，人民文学出版社1957年第1期。

② 伍蠡甫主编，《西方文论选》，上海译文出版社1979年版，第465页。

或一个成熟的典型,所以作者在创作中总会遇到一些空白需要填补。那种"万事齐备,一挥而就"的幸运事在中外文学史上到底是少有的。

高晓声在创作《陈奂生上城》时就遇到了这样的问题。后面两段考虑好了,但前面一段却很难写,"像陈奂生这样的农民,怎么会去住五元钱一夜的招待所?这显然是不合理的。我的难处,就要变不合理为合理,补这么个漏洞,就是能否写好这篇小说的关键了"[①]。为了让陈奂生住得进去,就需要吴书记出场。为了使陈奂生必须去住,就得叫他生病。而病又须生得不轻不重,重了得进医院,轻了陈奂生这种人又不会在乎,于是只好患重感冒。而得重感冒的原因又是没买到帽子,帽子买不到的原因又是性格使然:挑一顶帽子要走三爿店,及至挑着又没带钱。于此可见,这条因果链是完全切合陈奂生的性格轨迹的。

当然,也有经作者苦思冥想仍写不下去的时候。在这个当口,对自己作品要求特严的作家宁可搁笔,如托尔斯泰面临卡丘莎与聂赫留道夫的结局时就是这样。而我们许多作者,当沿着人物的性格轨迹无法写下去时,就沿着通常的共性轨迹,甚至于不惜沿着理念推论的轨迹硬写下去。这种图轻松的做法是导致作品一般化的重要原因之一。这样写成的作品,其因果联系也必然是松散的,不确定的,游移于多种可能性之间的。须知,性格轨迹是只容一人通行的小路,不是可供几十人齐步走的大道,唯其小,才有盘旋曲折之趣,才不会如大道般"平直",才需攀登者付出艰辛的劳动。

性格轨迹一旦确定,就有其客观性,不容作者任意改变。如果为了达到某种臆想的效果而把某个不相符的现象硬"挂"上去,人为地改变它的方向,那就会使前因不符后果,造成性格"裂痕"。如高晓声的《鱼钓》,主人公把偷来的鱼系在脚上泅水渡河而遭没顶之祸,这后果就不尽符合主人公阅历丰富、熟谙水性的前因。连小孩子也该知道在水里脚比手顶用得多,宁可抓在手里也不会系在脚上。作者显然把两个不能相联的现象——"旱鸭子"的蠢举与"鱼王"的性格——硬扯到了一

① 商晓声:《谈谈有关陈奂生的几篇小说》,载《文艺理论研究》1982年第3期。

起。因果联系中尤其是性格轨迹的被破坏,必然影响社会本质的正确揭示。

现实主义与自然主义的分界

在现象的因果联系中揭示社会本质不会导致公式化概念化,这是毫无疑义的。因为这种创作观点在整个创作过程中始终强调从现象出发而不是从本质出发;而现象比起本质来,不知要丰富多少,生动多少。它迫使作者必须在自己确实占有的生活积累中进行选择、提炼、加工,而不是依据几个抽象的理念去进行推导、演绎、图解;它迫使作者必须顺应现象自身展示的因果性去进行联接、融合,而不是为了某个主观拟定的目标去人为地改变现象间的因果联系并代之以捏造、拼凑的人物、故事、情节;它迫使作者必须按照因果联系的多种可能性去联想、想象并最终统一于人物的性格轨迹,而不是让原则去消融个性,使人物成为作者的传声筒。

也许有人已经担心这种强调从现象出发的观点会导致创作上的自然主义了。因为自然主义也强调从现象出发。这就有必要阐明它们之间的原则区别:

(1)无论在客观世界还是在文艺作品中所反映的艺术世界,因果联系都不会是单一的,它必然是多种因素交互作用的结果。自然主义的确也强调从现象出发,也并不是全然不讲因果联系,但它是在颠倒因果联系中多种因素间的主次位置的基础上来进行创作的。这就必然会反映不出甚或歪曲社会本质。左拉的《小酒店》就不是把工人贫困、不幸的原因归之于资本主义的剥削,而是血统的遗传与恶习,如酗酒等。他用次要的生理原因掩盖了主要的社会原因,使读者得出似是而非的错误结论。因为"一个人的行动、意向、趣味和思想习惯,不可能在生理学或病理学中找到充分的说明"[①]。所以,在展示于前的种种因果联系

① 〔苏〕普列汉诺夫:《艺术与社会生活》,人民文学出版社 1962 年版,第 239 页。

中，应该选择社会性的因果联系，并注意不能任意改变因果联系中多种因素间的主次位置。

（2）创作上的自然主义往往是偏离人物的性格轨迹，大写特写那些与刻画人物性格无甚关联的细枝末节，这就不可能塑造出典型环境中的典型性格。有人指责自然主义的主要病根在于专写一些偶然的、个别的、局部的现象，我们认为这种指责只说对了一小半。因为在任何文艺作品中，出现的现象都是偶然的、个别的、局部的，所不同的是在成功的作品中，这些偶然、个别、局部的现象都一定程度地体现着必然、普遍、全局。鉴别一个偶然现象是否体现着必然，并不是什么先验的"具有典型意义"还是"远离本质"，而是看它是否恰好处在人物的性格轨迹上。适之者可以做到见微知著，违之者则常常是隔靴搔痒，不得要领。自然主义作品的细节描写大抵都无助于深刻揭示社会本质。

（3）数学家要根据圆的最小断片来确定一个圆和它的圆心，当然必须以对圆的充分研究为基础。作者要根据现象世界里的最小断片来理解这个断片与社会的内在关系，当然离不开对社会的充分研究。自然主义总是撇开现象的内在的普遍联系来孤立地描写现象，而我们，强调的是从现象的普遍联系即事实的总和与相互关系中去把握现象，以便更准确地确定这"最小断片"在整个现象世界中的应有位置，更迅速地展开这"最小断片"与其他断片的因果联系，也就能更深广更正确地揭示社会本质。这就要求文艺工作者必须学习马列主义，不但要在生活中获取丰富的感性材料，还要具有较高的理论水平。理性的掌握对感性知识具有深化、升华的指导作用。

（4）自然主义把现象作为创作的目的，仅仅只为了冷静，客观地记录对象本身，而我们展开现象间因果联系的目的则在可使读者认识生活并改造生活，要求作者发挥主观能动性，对现象进行政治的、道德的、审美的评价，依照美的尺度来进行取舍，使作品起到引人向上的作用。

还须强调指出的是：在自然主义的诸种特征中，颠倒因果联系中多种因素的主次位置乃其根本特征，其他特征实际上都是从这里派生出来的。如果一个作家唯物辩证地展开现象间的因果联系，他就能抓住

诸种社会现象的主体——人，他就能遵循人物的性格轨迹去安排细节，而不是珠玕不分地罗列，堆砌细节；他就能在现象的普遍联系中把握住所写的现象的应占位置，处理好歌颂与暴露、光明与黑暗、主流与支流之间的辩证关系，而不是“一叶障目，不见泰山”；他就能在对现象及其普遍联系的思索中掌握社会本质，由现象的奴隶上升为现象的主人。恰如斯大林所说的：如果艺术家“真实地表现我们的生活，那么他在生活中就不能不看到，不能不表现使生活走向社会主义的东西”[①]。在这里，我们看到了现实主义与自然主义的分界处。

文艺必须揭示社会本质。但文艺又决非仅仅赤裸裸地揭示社会本质。老托尔斯泰说：“如果有人告诉我，我可以写一部长篇小说，用它来毫无问题地断定一种我认为是正确地对一切社会问题的看法，那么，这样的小说我还用不了两小时的劳动。但如果告诉我，现在的孩子们二十年后还要读我所写的东两，他们还要为它哭，为它笑，而且热爱生活，那么，我就要为这样的小说献出我整个一生和全部力量……”[②]由此，我们应该意识到：对于一个文艺工作者来说，不仅在揭示社会本质的深度和广度的要求上是没有止境的，而且应该说，在达到“巨大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚式的情节的生动性和丰富性这三者的完美的融合”[③]上，更是没有止境的。

（原载《文学评论》1983 年第 3 期）

① 斯大林：1932 年 10 月 26 日的讲话，转引自《马克思列宁主义美学原理》（下），三联书店 1961 年版，第 698 页。

② 列夫·托尔斯泰 1865 年 7—8 月致彼·德·波波雷金的信，载《文艺理论译丛》1957 年第 1 期。

③ 〔德〕恩格斯：《致斐·拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1972 年版，第 843 页。

艺术与宗教之差异论

一

由于“反本质主义”思潮的盛行，不少人对于探讨诸如艺术或宗教的所谓本质、普遍性、共同性等问题往往以其“家族相似”为由而认为不可解、无意义甚至视作伪问题。“撇开学派间的壁垒不论，后形而上学思想、语言学转向、理性的定位以及逻各斯中心主义的克服等思想主题，都属于二十世纪哲学研究最重要的原动力。”[①]而其中以非理性、非逻辑、非决定、非同一、非普遍、非中心、非形而上为特征的反逻各斯中心主义，认为对事物之本质的追寻并不可能。我们且把这个目前颇多争议的“本质”与“反本质”论题暂作“搁置”，留待另文阐释。其实，即使是以首创“家族相似”观点来否定精确界划之可能性的维特根斯坦本人，也承认为了特殊的目的可以进行界划；[②]而且他进一步说，假如别人要划出一条明确的界限，而他本人根本就不想划一条界限，这正如两张图画，一张由轮廓模糊的色片组成，另一张由形状布局相似，但轮廓分明的色片组成，那么，“其中的亲缘相似性和差异同样不可否认”。[③]他还特别强调一种“全貌再现”的看待世界的新方法：这种方法“不再追求世界的统一性，而是探讨世界的相似性和多样性，它不探讨事物的本

① 〔德〕哈贝马斯：《后形而上学思想》，译林出版社2001年版，第8页

② 〔奥地利〕维特根斯坦：《哲学研究》，三联书店1992年版，第47页。

③ 〔奥地利〕维特根斯坦：《哲学研究》，三联书店1992年版，第51页。

质，而是通过相似性来解释世界。我们认为，维特根斯坦的那句名言“我教你以差别”，正体现了全貌再现作为看待世界的方式的基本特征。全貌再现意味着关注事物的多个侧面和看待事物的多种方法，而不是孤立地关注于一个侧面、一种方法。① 正是在这样的多维视野中，在艺术与宗教的相似性和多样性中，我们来进行艺术与宗教之间多方面差异的考察。

当人们在谈论艺术的时候，一不小心就会进入宗教；当人们在探究宗教的时候，又不知不觉会面对着艺术。一部宗教史，几乎半部是艺术史，东方和西方，尽管供奉的神祇不一样，这一点却基本相似；反过来，一部艺术史，有幸能入乎其内的艺术作品，又大多与宗教有关。马蒂斯就认为：“一切名符其实的艺术都是宗教的。不论它是一种线的创造、还是一种色彩的创造：如果它不是宗教的，它就不存在了。如果它不是宗教的，它就仅仅是一种文献艺术，一种轶闻艺术……艺术也就不存在了。”②这种说法是否准确暂且不论，但至少是对两者之间密切关系的高度强调。

血乳交融的混生共相关系使得艺术与宗教有着太多的相关和相似，近几年来，在探究两者之间的共同性或相似性方面，已经取得了不少成果。如关于它们的巫术起源、幻想内容、情感特性、形象表达等。但是，关于它们之间的差异，却缺少辨析。吕大吉 1989 年主编的《宗教学通论》只谈宗教与艺术之“同”，而未涉及两者之“异”，为了更全面准确地论述宗教与艺术之间的关系，在 1998 年主编的《宗教学通论新编》中，作者特以“宗教与艺术之异”为标题增写了一节，然文中也未能展开，仅提到宗教以超自然的神灵为崇拜对象，其神性来源于人性又高居于人性之上，成为一种“异化”力量控制人类。而与之不同的是，艺术则以人性中的审美需要加诸自然以使自然对象化。“如果说，宗教异化构

① 王晓升：《走出语言的迷宫：后期维特根斯坦哲学概述》，社会科学文献出版社 1999 年版，第 27 页。

② 〔美〕杰克·德·弗拉姆编：《马蒂斯论艺术》，河南美术出版社 1987 年版，第 227 页。

成宗教文化的本质特征，那么，人性在艺术创造和审美享受过程中的复归，'异化'之被克服，则是艺术作为文化形态的基本属性。"[①]

尽管马克思在论述掌握世界的不同方式时，曾把人对世界的掌握区分为四种方式：一是思辨的、理论的方式；二是艺术的方式；三是宗教的方式；四是实践—精神的方式。[②] 然而这种"艺术的方式"与"宗教的方式"之间的具体区别却语焉不详。一旦深入这一论题，众多研究者的努力便往往在以下三点止步：

(1)艺术是关于世界的形象反映；宗教是对世界的颠倒反映。关于这一点的经典论述有马克思在《黑格尔法哲学批判·导言》中所说的人在天国的幻想中所寻找到的关于自身的假象，"国家、社会产生了宗教即颠倒了的世界观，因为它们本身就是颠倒了的世界"[③]；恩格斯所概括的："一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式。"[④]

(2)艺术能认识到自己的制造品是想象的东西；宗教则把幻想的东西当作现实。关于这一点的经典论述出自费尔巴哈："艺术认识它的制造品的本来面目，认识这些正是艺术制造品而不是别的东西；宗教则不然，宗教认为它幻想的东西仍是实实在在的东西。"[⑤]

(3)艺术幻想和想象激发人的积极性，使人全力以赴去实现其目的；宗教幻想和想象则使人脱离现实，变得麻木不仁。列宁强调"以为只有诗人才需要想象，这是没有道理的，这是愚蠢的偏见！甚至在数学上也需要想象，甚至微积分的发现没有想象也是不可能的。想象是极

① 吕大吉主编：《宗教学通论新编》，中国社会科学出版社1998年版，第788页。

② 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第104页。

③ 马克思：《黑格尔法哲学批判·导言》，《马克思恩格斯全集》第1卷，人民出版社1956年版，第452页。

④ 恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第354页。

⑤ 《费尔巴哈哲学著作选集》下卷，三联书店1962年版，第684页。

其可贵的素质”。① 并引证皮萨列夫的观点，把“幻想”区分为“推动工作的有益的幻想以及空洞的幻想”。② 皮萨列夫认为艺术幻想是积极的，而宗教幻想是消极的。③

鉴于艺术与宗教之间关系的错综复杂，这方面的研究亟待进一步深入。马、恩、列以及费尔巴哈等人的经典论述应该成为我们研究的起点而不是终点。

二

无论是宗教还是艺术，尽管后来它们各自日渐自觉的意识日益强化着它们的各自独立，但它们来源于共同母体的秉性却始终无法改变，它们都是想象和幻想的产物。虚构性是它们的共同本质特点。马克思、恩格斯在批判麦克斯·施蒂纳时明确指出：“如果他真的想谈宗教的‘本质’即谈这一虚构的本质的物质基础，那么，他就应该既不在‘人的本质’中，也不在上帝的宾词中去寻找这个本质，而只有到宗教的每个发展阶段的现成物质世界中去寻找这个本质。”④约·阿·克雷维列夫在指出哲学无需照顾到人们的想象时也指出：“而宗教则不然，因为它要从想象中摄取构思的材料，而想象是跟感性上被感知的形象连在一起的。”⑤被列为“宗教经验研究百年经典著作”之首的詹姆斯的《宗教经验种种》，在谈到宗教经验的特殊认识论意义时认为：从根本上讲，宗教经验是“对人之本体的想象”，此类想象对信仰者是极有说服力的，其强烈程度很像幻觉的作用。⑥ 以往，人们总是以艺术是现实的形象反映和宗教是现实的曲折反映来揭示两者的区别，然而，当我们认识到

① 《列宁全集》第43卷，人民出版社1987年版，第112页。
② 列宁：《哲学笔记》，人民出版社1974年版，第421页。
③ 〔苏〕乌格里诺维奇：《艺术与宗教》，三联书店1987年版，第5页。
④ 《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第170页。
⑤ 〔苏〕约·阿·克雷维列夫：《宗教史》上卷，中国社会科学出版社1984年版，第157页。
⑥ 张志刚：《宗教哲学研究》，中国人民大学出版社2003年版，第198—199页。

宗教在经验世界中不可言说，艺术也决非现实的镜子的时候，我们不得不改换一个角度，不再仅仅只从它们与现实之间的关系来加以考察。也有人以宗教是指引向来世而艺术是执著于现世来做区分，但这已不是在区分宗教与艺术在虚构特性上的区别，而是在指证宗教与信仰者、艺术与欣赏者之间的不同关系，换言之，这就是把一个创造发生的问题改换成了一个接受心理的问题。而有益的幻想激发人与空洞的幻想麻痹人之说法，也主要是在探讨艺术与宗教的社会效果，并非考察它们自身。

从艺术与宗教跟对象世界的关系来看，它们都不受现实世界的束缚，正如马尔罗所认为的："所有承认有艺术存在的人……都确信有一种人所特有的内在力量。正像基督信仰——每一种宗教系统都如此——使现实贬值一样，这些人也使现实贬值。"[①]也就是说，艺术和宗教都是使现实贬值的虚构的产物。如果仅以它们与现实之间的关系来看，那么，可以说宗教的虚构与艺术的虚构之间并无什么不同，它们都是作者的心像，而且都是想象和幻想不受现实的约束而造成的心像，"从内心到内心，从灵魂到灵魂"[②]。从这一点来看，甚至可以说宗教的虚构和艺术的虚构即使与做梦相比也没有什么本质的不同，不过做梦是睡着而虚构是醒着。然而正因为"醒着"，所以宗教的虚构与艺术的虚构才不可能是真正"随心所欲"的，它们尽管可以不受现实对象的约束，但它们却不得不接受宗教和艺术两者不同的内在规定的约束。我想，第一个创作宗教故事的人肯定也是艺术家，因为他催生了自己的梦。詹姆斯把这称之为"个人的宗教"："各大宗教或各种宗教制度的创始人，最初无一不是通过个人与神性的直接交往而获得他们的力量的。基督、佛陀、穆罕默德等超人的创始者是这样，连基督教各宗派的创建者也是如此。"[③]然而，任何宗教故事都被一个一个以至无数个人重复

---

① 〔美〕N. 沃尔斯托夫：《艺术与宗教》，工人出版社 1988 年版，第 334—335 页。

② 詹姆斯语，见张志刚：《宗教哲学研究》，中国人民大学出版社 2003 年版，第 192 页。

③② 张志刚：《宗教哲学研究》，中国人民大学出版社 2003 年版，第 192 页。

着，直到过滤掉所有的独创性，剩下的是这所有的人的共同的梦。“正如宗教制度是墨守成规的，各类宗教的平信徒，无论基督教的、佛教的还是伊斯兰教的，也大多过着‘二手的’宗教生活。他们的信仰是别人创造的，是传统给予的，是对一些既定的形式或习俗的模仿”，所以又可称之为“制度宗教”[②]。与之相反，艺术无论是个人创作还是集体创作，它都以保有甚至加强独创性为旨归。且不说现代艺术家们几乎个个大写着自我，视独创为生命，即使是古代，创作者们尚未具有分明的独创意识，但艺术与宗教的不同特质还是规定了两者的不同虚构方向。

从当今三大宗教的缘起来看，佛陀之于佛教，耶稣之于基督教，穆罕默德之于伊斯兰教，尽管这些创教者是历史上的真实人物，是实在的个体，然而只要进入宗教的轨道，便无可置疑地被神化，也就是普遍化。“佛陀、基督和穆罕默德都是真实的历史人物，但经过数百年的历史演变，他们自身的个性特征已被纯粹神话的气氛所淹没。……佛祖已经舍弃世俗人格的一切痕迹，具有纯属神话的品格。”[③]为了突出这种神性，甚至这类人的出生就是与众不同的，“因此据说耶稣是纯洁受胎的，佛陀也被说成‘没有弄脏他母亲子宫一丝一毫’就降生了，而波斯的‘人一神’密特拉像阿格迪斯梯斯一样生于一块石头”[④]。当然，仅仅单个人无法造神，必须靠众人才能造神；单个人的崇拜只是迷狂，而许多人的崇拜才可能成为宗教。所以在宗教中，“一切个体都消失并被吸收进了神性之弥漫一切的汪洋之中”[⑤]。于是，产生于巫术神话这共同母体的艺术与宗教分道扬镳了：一个朝着个人的独创性方向发挥着虚构，另一个朝着群体的普遍性方向发挥着虚构。也就是说，艺术是个人的虚构；而宗教是众人的虚构。艺术是个人的梦；而宗教是众人的梦。心像的个体性与心像的集体性是艺术虚构与宗教虚构的第一个区别。

艺术虚构的个体性心像来自于对对象的超越，其创造动力是自我，

---

③④　〔美〕戴维·利明、埃德温·贝尔德：《神话学》，上海人民出版社 1990 年版，第 37 页，第 109 页。

⑤　〔美〕彼得·贝格尔：《神圣的帷幕》，上海人民出版社 1991 年版，第 75 页。

是一个艺术家的独特个体。它包含着两方面的意思：其一，每个艺术家都是有着不同于其他任何艺术家的禀赋的那个实实在在的个人，由此不同的艺术家才可能在同一个对象中获得各自与众不同的发现和表现："如果他是一位能够真正表现自己的伟大的艺术家，那么其作品不可能与性格、环境及体验没有一点关系。对一位伟大的具有独创性的艺术家来说，他的作品就是他本人，就是他生活的全部"①；其二，真正的艺术家在其创造力的驱动下有意无意地会与其他艺术家形成冲突："艺术家的风格总是在同前人的冲突中创造形成的。任何一种风格都不是简单地从艺术家接触自然、并对自然做出反应的过程中浮现出来的。它只是产生于艺术家接触其先人、并对他们做出反应的过程。假如他是一位天才，是一位杰作的创造者，则那种反应就总是采取咄咄逼人的形式，力争从前人那里挣脱出来并战胜他们"②。而宗教虚构的集体性心像则来自于对自我的超越，把与众不同的那些想象和幻想的部分蒸发，存留下那个人人都可认同的核心根基。"在此的关键是，与集体具有鲜明区别的个人的概念根本不存在。个人最深处的存在，被认为就是这样一个事实：他是属于集体的——属于氏族、部落、国家，诸如此类。个人与所有同他有意义的相互作用的他人的这种完全的同一，有助于把他的存在和他们的存在融合于幸福或者不幸之中。这种同一一般被理解为是先天的，因此对个人而言是不可避免的。它与生俱来，个人不能否认它，除非他否认他自己的存在。结果，个人自己一生中的不幸，包括不得不死这个最终的不幸，都被冲淡了，所通过的方式，正是把他们理解为仅仅是个人与之等同的那个集体的连续史中的插曲而已。这种同一越强烈，因个人经历的不幸而引起的混乱之威胁就越微弱。"③德国神学家瑞能在他的《诗与基督徒》的文章中说，聆听《圣经》的要领之一是："当述说一个人之死，我们好像看到全人类的死；当一声

① 〔日〕石田一良：《文化史学：理论与方法》，浙江人民出版社 1989 年版，第 181 页。

② 〔美〕N. 沃尔斯托夫：《艺术与宗教》，工人出版社 1988 年版，第 335 页。

③ 〔美〕彼得 · 贝格尔：《神圣的帷幕》，上海人民出版社 1991 年版，第 71—72 页。

喜悦发出，我们的心灵亦为之跃动；虽然只描写一个人，我们却因而认识了全人类。”[①]故而，宗教对于一个部落而言，是一个部落的梦；对于一个民族而言，是一个民族的梦；对于人类而言，是人类的梦。进而言之，我们才可能在不同的宗教信仰中，发现几乎相同的天国。所以马克思形象地把宗教的这种功能比喻为“人民的鸦片”。[②]

宗教虚构与艺术虚构的第二个区别，就是艺术虚构倾向于拉近想象的东西与人间日常事物的距离；而宗教虚构倾向于使日常事物与人疏远。（也许有人会指出这与俄国形式主义所提的艺术的陌生化原则相左。其实这是不同的所指。这里所讲的是虚构的内容，即想象和幻想所给予宗教的或艺术的内容；而俄国形式主义所讲的陌生化，是艺术的手法和形式。）“宗教合理化论证的基本‘诀窍’是把人的产物变为超人的或非人的事实性。人从否定是人的产品这一角度去解释人造的世界。人的法则变成了神圣的宇宙，或者至少是变成了从人之外去获得意义的实在。……换句话说，在设定与人间事物相对的相异者的过程中，宗教倾向于使人间事物与它自身疏远。”[③]木雕泥塑的佛像自然就不再是平常的木头和泥土，只要与佛像沾上一点边，甚至只要与寺院或教堂沾上一点儿边，普通寻常之物便具有了灵气。一碗清水因为在佛像面前供过，它就成了包治百病的灵药；一个写在纸上的平常的文字，因为给它念过经咒就成了藏有神力的灵符；历代统治者都深谙此道，他们都不约而同地把自己的凡胎俗骨吹嘘为“天子”或“龙体”，以此来骗取百姓们宗教式的匍匐膜拜。宗教崇拜来之于神秘感，神秘感来之于距离，只有使人间事物与它自身疏远，才能在人的周遭建构起神的世界。

比较一下古希腊神话在后来的宗教与艺术中的不同发展，更有助

---

① 〔英〕罗伯特·巴斯：《文学与宗教想象》，参见《中外文学》杂志 1986 年版，第 15 卷第 6 期。

② 马克思：《黑格尔法哲学批判·导言》，《马克思恩格斯全集》第 1 卷，人民出版社 1956 年版，第 453 页。

③ 〔美〕彼得·贝格尔：《神圣的帷幕》，上海人民出版社 1991 年版，第 107—108 页。

于加深我们对这方面的理解。在古希腊人眼里，神与普通人一样具有七情六欲：例如说宙斯贪色，以至他的妻子赫拉醋意大发。还说他们的儿女们也不是好东西：阿佛罗狄忒放荡，阿瑞斯专横，雅典娜是个难以对付的老处女，赫耳墨斯则是个骗子。奥林匹斯山上的众神们都沾染着贪婪、好斗、吝啬、妒忌等这样那样平常人的恶习。这些常人的特点，使神与人贴近，据此我们也可以假定，古希腊人对神并不特别敬畏。但后来宗教与艺术的分化，这些平常人的特点，在宗教里被清除得干干净净，但在艺术中，无论是在雕塑中也好，还是在绘画中也好，或者是在诗歌中也好，平常人的特点都得到了大大的发展。即使是宗教题材的绘画，艺术家的作品与工匠的作品的一个明显区别，就是圣像的凡人化。如达·芬奇的《最后的晚餐》，米开朗基罗的《最后的审判》，丢勒的《十字架上的基督》等，这些圣人在大师们的处理下倒越来越像凡人。拉菲尔的《西斯廷圣母》就让带有平民气质的圣母从云端走下来，接受教皇和圣徒的顶礼相迎，而伦勃朗笔下的圣母，干脆就成了尼德兰农妇的模样。同样，如果拿《西游记》里的天堂和地狱与佛教里的天堂和地狱作比较，我们也可以看到：与宗教相反，艺术在神圣者身上让人回想起平常人世间的一切细节。且不说孙悟空这个猴精具有常人的一切习性，就是孙悟空所面对的天帝和阎罗，其举止行为也与常人无二。但宗教则必须在"似人而非人"的模式化变形方法中使圣像传达出"恒定"的意念。"在圣像画里，有各种色彩和形象组成的世界是'从永恒的角度'呈现出来的。圣像以充满庄严静谧和神灵力量的各种形式的语言宣誓彼岸世界。尘世的万事万物都处在时间之中，从而不断的迁流转递。只有天上的世界按其本质是常住不变的，尽善尽美的。因此，圣像中的人物形象作为永恒的神灵世界的体现者，是静止不动的。圣像永远是一种象征，是神灵世界的一个部分。祈祷者凭借圣像而对彼岸世界心驰神往，并且通过圣像而同这一世界实行交游。"①故而，佛祖自佛教传入中国到现在的近两千年里，其神态仪容几无大变。且不说他那垂肩巨

① 〔苏〕乌格里诺维奇：《艺术与宗教》，三联书店 1987 年版，第 118 页。

耳，就是那双眼睛，也从来没有真正睁开过。即使他睁着眼，也很难断定他在注视什么地方，因为看任何地方都存在着沦为常人的危险。他那种端庄的威仪正得力于此：他一时一刻都不睁眼恰恰表示他无时无刻都在注视，他一景一物都不顾盼恰恰表示天地万物尽在他眼中。神佛原本是人对着自己造出来的，但由相异而疏远，由疏远而非人，由非人而神秘，由神秘才神圣。

三

任何事物的构成都有时间、空间两个向度，宗教和艺术也不例外。指出宗教心像的集体性与艺术心像的个体性，宗教心像的神圣性与艺术心像的世俗性，还仅仅是从发生角度界划出宗教虚构与文学虚构的区别，而宗教和艺术两者的不同构成，在时间和空间两个向度也表现出明显不同的特点。

宗教无论是作为历史也好，还是作为社会行为也好，抑或作为实际的操作也好，都具有时间性，也就是展示为一个时间过程。宗教时间性的最突出特征，便是它的程序化，具体地说，便是宗教礼仪。甚至可以这么说，假如没有宗教礼仪，也就没有宗教。

全部宗教现象可以归结为两个基本范畴：信念和礼仪。信念是意识的状态，礼仪则是一定的行为方式。人的宗教行为也和人的其他行为一样，一靠语言，二靠形体动作。这样，宗教礼仪也主要由两部分构成，一是经文咒语，二是动作仪式。从最原始的祭祀活动开始，人们就边唱边舞，通过言语和动作表达着自己对神灵的敬畏和祈求。直到宗教的成熟时期，口耳相传的咒语被文字固定为各类教派的经文典籍，或诵或歌或舞的形体动作也被规定为有序相衔的操作步骤。这一切在时间向度所表现出来的最大特点便是不容更改的重复性。“宗教礼仪一般总是按照规范化、程式化的固定仪式进行的，它把一定的社会和集体纳入一个普

遍性的行为模式和统一性的宗教生活之中。”[①]如同语言的形成过程一样，不是说在其中没有个体的创造，而是所有个体的创造完全消融于全体的活动之中，并且个体必须接受全体已在该领域中强制性约定的活动规则。“信仰所指向的是无条件的东西，并显现于某种要求与证实此类委身的具体实在。”[②]试想，如果和尚诵经可以对经文随兴添油加醋，神父主持祈祷也可以对程序任意颠来倒去，那又有何“神圣”可言，所谓的“法力”也便烟消云散。禅宗曾试图离弃佛、法、僧三宝中的佛、法二宝，所谓离一切法相，即心是佛，心外无佛。像宣鉴等禅师竟然道出“佛是老胡屎橛”、“十二分教（十二部大经）是鬼神簿，拭疮疣纸”等语。然而假如真正佛、法皆无，僧人也得同归于尽，佛教也就无复存在。所以，禅宗的“呵佛骂祖”，却并不呵骂本宗佛祖，而是为表显本宗“源远流长”，不惜牵强附会，将迦叶至达摩的禅宗西天传法世系定“为二十八代”、东土传法世系自达摩至慧能传为六代。尤其是对六祖慧能，极尽敬颂崇仰。所谓“离经弃典”，离弃的也是别门经典，而对本门经典《坛经》，则是“已后传法，递相教授，一卷《坛经》，不失本宗。不禀授《坛经》，非我宗旨”[③]，到后来，“不设佛像的禅寺，又恢复净土宗式的营造雕刻，陈设佛像及各宗派的菩萨，又采取密宗的某些方术，替人念咒超度”[④]。

作为宗教礼仪的补充便是宗教禁忌。宗教礼仪是为了得到神的帮助而必须做的，宗教禁忌则是害怕神的惩罚而绝对不能做的。“禁忌是一种否定性的行为规范，它意味着不可逾越的界限。如果谁敢触犯这些规矩，等待他们的将是最可怕的惩罚。……宗教禁忌所禁止的言行不仅充满了危险，而且与神灵鬼怪的喜怒奖惩连在一起，与人们的现世幸福和来世的命运连在一起。”[⑤]或者可以把宗教禁忌看作宗教礼仪的特殊表现，如印度人禁食圣牛；伊斯兰人禁吃猪肉；佛教中的食素禁荤

---

① 吕大吉主编：《宗教学通论》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 306 页。

② 张志刚：《宗教哲学研究》，中国人民大学出版社 2003 年版，第 579 页。

③ 颜治茂：《〈金刚经〉〈坛经〉直解》，浙江文艺出版社 1998 年版，第 195 页。

④ 范文澜：《唐代佛教》，人民出版社 1979 年版，第 78 页。

⑤ 金泽：《宗教禁忌》，社会科学文献出版社 1998 年版，第 54 页。

等。至于把经期中的女人视为不洁，则是世界各地传统社会的普遍现象。我国云南各民族至今仍保留着许多原始的禁忌，有的在举行祭祀活动时不能触动农具，有的家人远行时不能扫地，有的吃过狗肉的人不能祭天，有的每月初一初十忌讳外人来访[①]，等等。宗教禁忌和宗教仪式相辅相成，构成了从古至今世界上所有宗教的实际操作内容。

这宗教礼仪是一套系统的人与神相沟通的语言，它的效力正藏寓于那套不容更改的不断重复之中。这套语言普通人不懂，在古老的部落里，只有巫师懂，在现代，只有僧侣和圣职人员才懂。只有通过他们，普通人才能了解神和上帝的旨意。因为这些人充当了神与人之间的联系人，所以自古以来，这些人都享有着受人尊崇的地位。宗教礼仪的最大功能就是通过它，神可以把自己的非凡功力传达给日常事物。神自己无法现形，也无法言说，它只有通过每种宗教中已然约定的礼仪来显灵，使常人或常物有能力代替它行事。基督教的礼拜，伊斯兰教的斋戒，佛教的诵经，都是必须按时重复的功课。所谓“平时不烧香，急来抱佛脚”，那是谁都知道不能得到神的法助的。

艺术与宗教一样，即它无论是作为历史也好，还是作为社会行为也好，抑或作为实际的操作也好，都具有时间性，但在其特性方面，正好与宗教相反：宗教是以不容更改的重复性为其基本特征的，而艺术则以其不容重复的创新性为基本特征。纵观艺术史，思潮更迭，流派纷呈，江山代有才人出，各领风骚若干年，艺术家不但像躲避瘟疫一样躲避着与别人的雷同，而且也躲避着与自己的雷同。凡是成功的艺术，都是这个世界上的独一无二，不会有两首好诗是相同的，也不会有两幅好画是一样的。王羲之的天下第一行书《兰亭集序》，一气呵成的三百二十四字中，仅“之”字就有二十多个，然个个形体各异，这常为人所津津乐道，其实细加观之，那随意挥洒的点点划划中，又有哪个点哪个划是重复的呢？当然，我们并不否认在艺术中确实也存在着重复现象，但那已不是

① 参见李国文编著：《通向彼岸的桥梁——云南民族宗教信仰》，云南教育出版社2000年版，第49—50页。

才华的徽章，而是才尽的印记。我们也不否认在宗教中也存在着不少独创性现象，但那已不是宗教所要求的表现，而是当宗教形象的创造者受自身创造力的驱使，突破既成模式情不自禁的个性宣泄，而当作者开始展露个性之时，也便由宗教进入到了艺术之域。宗教艺术的“审美质量就在于其统一性和强烈性，只在一种辅助的意义上才取决于它内在的丰富性……但是好的礼拜艺术并不等于有效地服务于礼拜目的的艺术。它超越后者，证明自己就一般意义而言也是优秀的，可以令人满意地加以利用。正是在这里，审美的因素才出现”[①]。反过来也一样，假如艺术被仪式化，被框定在模式中不容更改地不断重复，那么，它也会进入到宗教之域。一个不远的例子便是“文化大革命”中的样板戏，全国各剧种各剧团在演出中不得更改一字，戏剧便在强制性的所谓经典化中蜕变为准宗教。早在 1899 年，罗伯特森·史密斯在他的《论闪族宗教》的讲演中就提出了“礼仪先行论”的学说。他认为在多数情况下是从礼仪派生出神话，而不是从神话中派生出礼仪。“宗教神话观念，对礼拜者没有神圣的约束力，对神话观念的信仰可以随人之意而有所改变。因此，它并未构成古代宗教的本质内容。而礼仪的程式和规范对于礼拜者则具有强制性义务的性质，在宗教生活中起着决定性的作用。”[②]恩格斯指出在基督教“以前的一切宗教中，仪式是一件主要的事情。只有参加祭祀和巡礼，在东方还须遵守十分烦琐的饮食和洁净方面的清规，才能证明自己的教籍”[③]。约·阿·克雷维列夫还特别指出，基督教在初创阶段尽管其宗教礼仪方面显得粗陋，但“作为一种宗教而没有礼仪，若基督教长此下去，它就有覆灭之虞”。所以，它只有吸纳异教仪式来丰富自己的宗教仪式。[④]

---

① 〔美〕N. 沃尔斯托夫：《艺术与宗教》，工人出版社 1988 年版，第 298 页。

② 吕大吉主编：《宗教学通论》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 304 页。

③ 恩格斯：《布鲁诺·鲍威尔和早期基督教》，《马克思恩格斯全集》第 19 卷，人民出版社 1956 年版，第 334 页。

④ 〔苏〕约·阿·克雷维列夫：《宗教史》上卷，中国社会科学出版社 1984 年版，第 128 页。

总之，艺术虽有程式但要突破程式，让程式隐含于内而忌显露于外；宗教却要恪守规则，把现实程式化、公式化并加以变形，明明是自创的也要冒充古已有之，誓言继承传统，特地把程式显露于外，以求平常事物经过宗教仪式便可得到升华。8世纪俄罗斯教会普世性会议决议中这样说："圣像不是由于画家的发明，而是由于普世性教会的不可违背的律法和传说而创作出来的，构图和命令不是画家的事情而是教父的事情，因为构成圣像的权利属于教父，而画家只是执行命令，按照构思来绘制圣像。"为使规范长存，教会还为圣像制定了专门的"诠释真本"，对构图、设色以至人物动作神态都有一一规定。如"主在一朵云彩里，衣裳洁白，一手伸指祝福，一手拿着纸卷。……雅各匍匐叩首，两脚朝上，一手抚面。衣服着色，以利亚用绿色，摩西用紫色，雅各用绿色，彼得用赭色，约翰用朱色"，甚至规定画圣像的画家"除圣像外不得作画"。①

通过程式化仪式，宗教可以很容易地使短暂转换为永恒、偶然升华为必然。一个人的意外死亡，只要归之于神意，那便是"宿命"。甚至小到适合不适合出门，适合不适合播种，大到婚嫁和生死，都可以通过宗教仪式得到神谕。信徒们认为，人生在世，无非是短暂无常的幻觉而已，一切早已注定。所以在佛教中，人生存在被归结为三个普遍真理：无常、悲苦和无我。人生的一切偶然行为，都不过是在徒劳地印证着那早已被注定了的必然的命运而已，人生的苦难只有在涅槃中才能最终得以解脱。在这种必然与偶然的时间处理中，我们看到了它与艺术正好相反的方式：通过必然来表现偶然；明示必然而暗藏偶然。而艺术则通过偶然去表现必然，在任何艺术中，都只能让我们看见那些偶然的现象，而把必然的东西深深地隐藏在种种偶然的现象之下。

从空间向度来看，艺术的美感力量和宗教的神秘力量所依存的共时结构都是符号系统，它们都有各自的能指和所指，但艺术重能指，宗教重所指。

拿艺术中的绘画来说，它的能指形式是线条和色彩所构成的图形，

---

① 〔苏〕乌格里诺维奇：《艺术与宗教》，三联书店1987年版，第146—148页。

它的所指内容是这图形中所蕴含的思想感情。我们说，一幅画什么内容也没有固然不可，也不可能，即使是极端形式主义的作品，那还是有着包含于其中的情绪和感觉。但对于绘画来说，所指内容无论如何比不上它的能指形式来得重要。比如面对一幅绘画，如果仅仅就所指内容来说，它的印刷品与原作是一样的，但原作可以价值连城，而印刷品则一钱不值。这种能指形式的重要性通过相互关联的三个方面表现出来：(1)能指形式表达所指内容的能力，假如画一匹马，就是画家所能将自己心中的马表现出来的程度；(2)这幅作品的能指形式的创造性，也就是它的线条、色彩以及构图等等的独创性；(3)这幅作品的能指形式的创造者的不可替代性。极端地说，即使两幅作品连线条和色彩都几乎一样，比如真迹与几可乱真的水平极高的仿制品，它们的相像程度有时甚至连大专家也莫辨真假，但一旦被区分出来，赝品与真迹的价值就天差地别了。这是因为人们对绘画的能指形式已经苛求到如此地步，连它的创造者也必须是独一无二的。

然而在宗教里，我们看到的是完全相反的情形。“在原始崖画、民间甲马、剪纸、图案、寺庙神幡及装饰上，我们都可发现，这些描绘不是细节性的而是类型性的。这种‘类型性’，在原始民族或民间艺人那里，一部分原因是不能较写实地摹写对象；一部分原因是认知主体在把握对象时，只把握住了一些粗略的特征，其他都遗漏了；还有一部分原因在宗教美术中较为常见，即，对于实行巫术或信仰宗教的人来说，这些图画，可能主要的意义不在于怎样指代(‘像’的艺术方式)，而在于指代了什么(‘灵’的宗教意味)。对于向崖画膜拜的民族或买甲马纸烧给亡灵的老太太们来说，制作粗糙丑陋的神图巫符与制作精美的神图巫符，并无大的区别，只要经由了一定的宗教仪式(如祭祀、焚化、‘开光’等)，便都具有了同样的威力。”[①]基督教徒在宏伟壮丽的教堂里面对雕刻精美的耶稣像祷告，和在荒郊僻壤因陋就简自制一个十字架祷告，应该是一样的，只要心诚，甚至徒手在胸前划一个十字，这也是一样的。这与

① 邓启耀：《宗教美术意象》，云南人民出版社 1991 年版，第 104 页。

佛教徒所谓的“只要心中有佛”是一个道理。因为在宗教里，能指形式是不重要的，而所指内容——上帝、佛祖、真主——则是绝对重要的。

所以，艺术和宗教作为符号体系来说，尽管都有由能指形式构成的表层结构和由所指内容构成的深层结构，但它们的驱动方向却恰好相反，宗教由深层结构“演绎”出表层结构，而艺术则由表层结构“生产”出深层结构。需要说明的是，艺术作品的优劣与其“生产力”的强弱恰成正比，越是优秀的作品其表层结构越能生产出深层结构，或者反过来说更为恰当：正因为其表层结构具有丰富的生成深层结构的能力，所以才成为优秀的艺术作品。

四

艺术和宗教以其共同的人文性质，它们的共时结构还不仅仅只限于作品本身的表层结构和深层结构之间，而是必然地吸纳进民族社会生活的历史文化内容，形成自身的更为广大厚实的基层结构，这也是读解艺术或宗教的广义编码。这就是说，没有人能够脱离历史文化情境来创造或欣赏艺术作品，或者是说，随着历史文化情境的转移，作品的美感魅力也必定会产生变化。同样的，宗教如果没有相应的民族文化作背景就不称其为宗教，它的那种信仰的神秘力量也就失去了产生的根本。例如在一些有着原始信仰的民族，“一些在我们看来平平常常的事象，在他们看来却是巫蛊的严重兆象；我们看来普普通通的自然环境，他们却看到其中潜伏的恶煞之气。这种心理，也许正是来自一种文化习得的对不可知处潜伏物的警觉。这当然不是本能的对自然情境中威胁的警觉，而是一种受集体意识影响的，对超自然情境中不可知危险的幻觉。这种幻觉是在特定的文化心理‘场景’中产生的。”[①]如果离开这种特定的文化心理“场景”，它们的灵性便不复存在。“宗教禁忌的约束性及其强制性的制裁，需要特定的宗教氛围，尤其需要当事人（个人

① 邓启耀：《宗教美术意象》，云南人民出版社 1991 年版，第 115 页。

乃至整个群体)坚信不疑。所谓'信则有,诚则灵'是也。这是宗教禁忌最重要的一个基本特征,即它是以神灵信仰、神秘交感信仰、对超自然世界怀着虔诚的敬畏之情为基础、为前提的。"[①]

这就是说,艺术的文本和宗教的文本都得置放入作品外的历史文化语境之中才能有效地解读,这就形成了一个广大的共时结构,它的静态形式是符号体系,它的动态形式是思维方式。那么,艺术思维方式与宗教思维方式有何异同呢?

维柯曾表达过这样两条关于人类心灵的公理,第一条是:"由于人类心灵的不确定性,每逢堕在无知的场合,人就把他自己当作权衡一切事物的标准。"[②]第二条是:"人类心灵还另有一个特点:人对辽远的未知的事物,都根据已熟悉的近在手边的事物去进行判断。"[④]第一条公理说明了人与人之外的世界的关系;第二条公理说明了人的已知经验与未知经验的关系。它们一横一纵,交叉地建立起人类心灵的"法则"。这在列维-布留尔那里被称作"原逻辑思维";在列维-斯特劳斯那里被称作"野性思维";在卡西尔那里被称作"神话思维";在 S.阿瑞提那里被称作"旧逻辑思维"……而实际上则是艺术思维,同时也是原始的宗教思维。

为什么说是原始的宗教思维?后期成熟的宗教思维与它有什么不同呢?原始的宗教与艺术都混杂于神话之中,故而它们的思维方式也就是神话思维的方式。但艺术与宗教各自成熟从神话中独立出来后,艺术是继承并强化了神话思维的特点,而宗教却淡化甚至抛弃了神话思维的特点。"在这里,宗教和艺术各奔东西"[③],两者分道扬镳的分歧点主要也正在这两点上:

(1)"每逢堕在无知的场合,人就把他自己当作权衡一切事物的标准。"在艺术中,这个"人"始终是个人,而在宗教中,这个"人"则是众人,

① 金泽:《宗教禁忌》,社会科学文献出版社 1998 年版,第 23 页。

②④ 〔意〕维柯:《新科学》,人民文学出版社 1986 年版,第 82 页,第 83 页。

③ 〔奥地利〕维特根斯坦:《文化与价值》,浙江文艺出版社 2002 年版,第 14 页。

也就是前文所说的"艺术心像的个体性"和"宗教心像的集体性"。在艺术中,被强化的是人与人之间的"异",即个性。根据每一个人的不同禀赋和经验,每一个人"权衡一切事物的标准"都会不同,甚至同一个人说出的同一句话,也会因为情境的变化而含义不同。"重要的是这种类型的思维离开了通常的轨道而开辟了更多的可能性。一个人可以在一个单一的事物中发现上百种属性,因此进行创造的可能性也就大得很了。"[①]在宗教中,被强化的是人与人之间的"同",即类性。上帝是众人的上帝,"神的主体是理性,而理性的主体是人"[②]。然而人一旦把上帝创造出来,它就反过来强制人。在宗教里,是不允许个性存在的,当然更不允许每个人离开已然约定的轨道对上帝进行多种可能性的创造。

(2)"人对辽远的未知的事物,都根据已熟悉的近在手边的事物去进行判断。"在艺术中,这个近在手边的事物就是日常事物,千变万化的现实生活无时无刻都存在着激发艺术家创作灵感的可能性。日常生活尽管是世俗的和速朽的,但也是时时常新变幻无穷的。但在宗教里排斥世俗的和速朽的东西,向往神圣与永恒,这个"近在手边的事物"就只能是贴近上帝的事物。所以在宗教中,人们以上帝去解释一切:上帝用七天时间创造了世界;上帝又按照他自己的样子创造了男人;上帝觉得只有男人太孤单,于是又从男人身上取下一根肋骨造成了女人……这个原始的创世神话本身应该说还保留了许多大胆想象的艺术成分,但在这之后,宗教的强制性特点就禁锢了人们继续扩展想象的可能性。有许多神学家不惜终其一生去证明上帝如何在七天时间里造出了世界。布鲁诺就因为在他的《论无限宇宙及世界》中提出了宇宙是无限的和永恒的,迫使上帝在宇宙中失去了容身之地而被宗教裁判所烧死在罗马的百花广场。佛教中也一样,和尚是最贴近佛陀的,高僧圆寂烧化的舍利子就极其宝贵,很多都建塔珍藏。至于传为释迦牟尼本人的舍利或头发,那更是圣物,被认为法力无边,有求必应。

---

① S. 阿瑞提:《创造的秘密》,辽宁人民出版社 1986 年版,第 89 页。

② 〔德〕费尔巴哈:《费尔巴哈哲学著作选集》上卷,三联书店 1959 年版,第 247 页。

"宗教虽可从各个角度把握，但超越者与人类的'关系'，是其中最为重要的侧面。所谓'神的观念'，是从人类的侧面观察神人关系时产生的；所谓'拯救论'，是从佛陀的侧面观察佛凡关系时产生的。"[①]这个"神人关系"和"佛凡关系"概括了人与世界以及世界与人的一切关系，这就把思维离开通常轨道开辟更多可能性的道路堵塞了，人们在林林总总的大千世界只能看见一种属性——上帝，创造的可能性被窒息了，艺术也便在这种极度的简化形式中消遁了。恩格斯把宗教对大千世界丰富性的这种抽离干脆称之为"剥夺"："宗教按其本质来说就是剥夺人和大自然的全部内容，把它转给彼岸之神的幻影，然后彼岸之神大发慈悲，把一部分恩典还给人和大自然。只要对彼岸幻影的信仰还很强烈很狂热，人就只能用这种迂回的办法取得一些内容。"[②]

从上所述，我们实际上已经可以捕捉到艺术思维与宗教思维的最大不同特点：艺术思维的发散性和宗教思维的收敛性。从表面上看，艺术思维和宗教思维都具有整体性的特点，它们都把人与人、人与自我、人与自然的关系笼括于内。但是，艺术是以个体为出发点，而以个性为聚焦点，同时展开到人与人、人与自我、人与自然的关系之内去想象个体的生存、发展和变化。因此人物不同，出发点就变换，出发点变换，聚焦点便转移；加上情境稍纵即逝，视域也就时时幻化刻刻更新，在艺术世界中于是就有了千万条视线与千万种视域的纵横交叠。宗教是以族类为出发点，又以神佛为聚焦点的，它从自我到个人到族类再到世界和宇宙，都只有一条视线、一个视域。"若以色见我，以音声求我，是人行邪道，不能见如来。"[③]故而凡尘世界的形形色色音闻味触便都在拒斥之列。在宗教的布道讲经中，我们也可以听到不少生动有趣的小故事，但它们都指向一个方向：上帝、神。正如兰德尔所言：艺术通过作品把

---

① 〔日〕石田一良：《文化史学：理论与方法》，浙江人民出版社 1989 年版，第 193 页。

② 恩格斯：《英国状况》，《马克思恩格斯全集》第 1 卷，人民出版社 1956 年版，第 647 页。

③ 〔宋〕道原：《景德传灯录》，上海频伽精舍校刊大藏经 1909—1913 年版。

诸多可能性统一起来是为了“把观赏者的经验统一起来”；而宗教“其目的就在于，使处于自然世界的生活条件下的人们打开心灵，看到神圣者，知道上帝”①。天地万物，不过都是上帝、佛祖、真主的千万化身而已。佛教的禅宗给我们留下了许多偈诗禅语，人称最富文学意味。然与文学作品作粗略比较，便可看出其中的不同：尽管这些偈诗禅语的字面形象千变万化，但万变不离其宗，“如一月普印于千江，若万籁咸鸣于一风”，无非就讲个“色即是空，空即是色”的道理。它们与真正诗词中的万千形色，那万千形色中的万千况味，自不可同日而语。

就思维方式本身而言，就是人的大脑通过什么样的途径去把握上述这人与自我、人与人、人与自然的关系，那么，艺术思维与宗教思维都具有一个共同特点，那就是“超越”。但这两种超越是全然不同的。从前述可知，宗教试图“超越宇宙间所有的对立。如：心物、主客、空有、理事、凡圣、内外、上下等等，唯有超越了这些，我们才会通过物质层次、生命层次、精神层次，最后到达，‘天地与我同根，万物与我一体’，一切即一，一即一切的神圣境界”②，也就是融入了永恒。这是众信徒宁愿放弃今生今世也要到达的彼岸。艺术也试图超越，它可以超越对象，但不能超越形色；它可以超越世界，但不能超越个性；它可以超越时间，但不能超越偶然；它也可以超越宇宙间所有的对立，如：心物、主客、空有、理事、凡圣、内外、上下等等，但它却无法放弃这些两极对立中的广阔而又丰富的中间地带。

（原载《文艺理论研究》2006 年第 4 期）

① 张志刚：《宗教哲学研究》，中国人民大学出版社 2003 年版，第 343 页。

② 陈光天：《曹源一滴水》，商务印书馆 1995 年版，第 333 页。

理论原创的相对性

——以文学理论研究为中心

有人说，中国的文艺理论研究用十年时间就走完了国外需一个世纪才走完的路程，这话有一定道理。20 世纪前半叶的表现主义、生命直觉、形式主义、精神分析学、新批评、结构主义、符号论等，以及后半叶的原型批评、后结构主义、解释学、接受美学、叙事学、后现代等，是杂糅纷呈于中国文坛的十来年间的。

于是，中国文坛与中国市场一样，货架上琳琅满目，但细加辨认，拥有自己专利和知识产权的，几乎没有。这正是我们大家讨论理论原创的意义所在。但同时也须看到的是，如果不讲专利和知识产权，近十年来中国的外国文学、比较文学、外语翻译队伍的壮大以及出版规模的扩展，足以让国内了解到国外非常前沿的信息。从这点来说，国内理论家与国外理论家相比，至少在所面对的问题方面，已站到了同一起跑线上。中国文坛现在面临的问题和困境，也恰与世界文坛相似。那么，我们所拥有的理论原创的几率也与国外理论家一样吗？这就不能不回答这样一串问题：我们的理论原创定位在什么层面上、采用什么样的思维方式、确立怎样的评价标准、进行怎样的学科规范？

理论的普适范围的不同，构成了理论的不同层面。如果是面对整个存在，以它的物质的和精神的全部来发问，当然是世界观和方法论的层面；如果是面对一个学科范围内的基本问题发问，那是关于某一学科的专门理论层面；如果是针对学科内的局部问题发问，那会是些技术性或操作性的层面。理论的适应范围决定了理论的相对性，原创理论亦不例外。

雅斯贝尔斯把人们公认的哲学家区分为三大组：第一大组，思想范式的创作者，他们鹤立于所有其他哲学家之前或之外，成为强大的哲学思想运动的基石。“这些人被证明了千余年来一直不断地发挥着影响，直到今天，他们是苏格拉底、佛陀、孔子、耶稣。好像我们不可能再举出第五个人的名字，没有谁能跟他们拥有相同的历史影响力，也没有谁有像他们那样的高度。”[①]第二大组被区分为四个小组：第一小组是通过研究获得了自己的思想，这些思想为无止境的思维提供了可能性，并迫使人们继续向前思考。对此他仅举出柏拉图、奥古斯丁和康德三位。第二小组是预示思想幻境的根源性形而上学家，他们是巴门尼德、赫拉克利特、柏罗丁、安瑟尔谟、库莎鲁斯、老子和龙树等人，霍布斯、莱布尼茨和费希特等人也被归入此类。第三小组是些轻松活泼、其中也有穷追不舍的否定派的哲学家，如笛卡尔、休谟、帕斯卡、莱辛、克尔恺郭尔和尼采。第四小组是些创造性地建筑了哲学系统大厦的人，如亚里士多德、托马斯、黑格尔、商羯罗、朱子。第三大组是些“在各自的学科中用哲学方法思考问题并借助于自己的学科发挥哲学的作用”的诗人、作家、神学家、哲学教授、国家首脑等人，“虽然他们没有给我们创造性的思想……但是，他们通过他们的作品在思想上起了比哲学还大的作用”。[②]雅斯贝尔斯在文学中列举了的但丁、莎士比亚、歌德、赫尔德林、陀思妥耶夫斯基；科学家中列举了开普勒、伽利略、达尔文、冯·贝尔、爱因斯坦；历史学家中列举了兰克、布尔克哈特、马克斯·韦伯；另有政治学中、教育和人文学中、生活智慧中、实践中、神学中和哲学理论中等共八小类。马克思与卢梭一起，被他归结到政治学中“在政治批判中作为无批判的乌托邦的基础”这一小类中。[③]

这样的分组，雅斯贝尔斯本人也声明只能是相对的，但却为我们的理论原创解决了定位问题。随着国家经济地位的上升和综合实力的提高，意欲在国际理论舞台上有所作为，或至少发出一两声令人注意的声

---

①②③ 〔德〕卡尔·雅斯贝尔斯：《大哲学家》，社会科学文献出版社2005年版，第18页，第18—19页，第21页。

音，其意日切，其心可嘉。但从上述理论分组中我们可以看到，第一大组思想范式的创造者，那不是个人能力所致，而是人类历史的杰作。其中除孔子之外，其他人甚至连自己的著作也没留下，但却奠定了日后两千年来文明发展的基础和方向。第二大组也都是些天才，他们的成就各不相同，都从独特的角度丰富了整个人类的思想。第三大组在自己的学科内，也可以说人人都是巨人，他们在各自领域中的理论发现，被推广到整个世界中，为解释世界和改变世界提供了新的途径。我们的理论原创能在这样的层面上展开吗？回答是几无可能。看来，我们只有相对收缩自己的创新眼界，压抑自己的理论野心，面对学科范围内的基本问题发问，或者是针对学科内的局部问题发问，脚踏实地地进行理论原创。

就文艺理论学科来说，文艺理论的前十年是“方法热”的十年，总体表现为向内转，以各种“科学方法”寻找使文学是其所是的“文学性”。俄国形式主义、结构主义、叙事学引入中国所提交的答卷尽管各有不同，但其借用语言学“工具箱”、在研究中排除历史和社会的操作特点，却如出一辙。后十年的“文化热”从对立极端立论，以解构、后现代消解文学的学科界限，以解释学和文化学方法将理论从共时研究的禁锢中解放到历史和社会的历时研究中来。从目前的研究现状来看，这两种相互对立的研究倾向，其病因是一样的，都是把自己的理论过于绝对化。

回顾国内外文艺理论的发展道路，不难发现，将某些理论推到极端的地步，或者说绝对化，一方面打开了全新的视域，达到了片面的深刻，另一方面也带来了误导，造成了理论思想的混乱。其操作行为是把手段目的化，其内在机理是“去同存异”的减法思维。俄国形式主义代表人物雅各布森明确指出“文学研究的对象不是笼统的文学，而是文学性，也就是使一部作品成其为文学作品的东西”[①]。在这种理论眼光的

① 张隆溪：《艺术旗帜上的颜色》，载《外国现代文艺批评方法论》，江西人民出社 1985 版，第 203 页。

审视下，由作者、世界、读者、作品四大要素形成的坐标图式中，无疑“作品”要素处于最为有利的地位；更进一步看，即使在“作品”中，在作品存在的多层次构成中，显然第一层的语音层次和第二层的语义层次就比第三层的作品世界层次、第四层的作品观念层次要处于更为有利的地位。于是，在作者、世界、读者、作品这四要素合成的文学坐标图式中，前三要素被当作“外部因素”排除了。而在作品这一要素中，第三层的“世界”和第四层的“观念”(尤其是“观念”中的“意识形态”)，被无情地排斥了，而第一层的语音层次和第二层的语义层次则被合法地保留了下来，这样，问题的核心就聚焦到了“语言”，文学研究的重心也就转移到语言上来。“语言，连同它的问题，秘密和含义，已经成为20世纪知识生活的范型与专注对象。”[①]当然，这个转移的过程在中国也是个缓慢地逐渐明确起来的过程。而在这一过程中，“减法思维”始终在起着主导性的作用。它可以将某一倾向在“理想试验室”里予以极端化而达到深刻的片面，从而发现在常态境况下难以发现的“原创”。

“语言学转向”的更深层含义并不限于一般语言学范围，也不仅仅只是言语方式、语体方式和修辞方式的综合，俄国形式主义和法国结构主义都导源于语言学，但又都超越了语言学而成为文学研究的方法论，就在于他们都在类比的意义上扩展使用了“从语言学借来的工具箱”。雅各布森的修辞诗学，维特根斯坦的语言哲学，斯特劳斯的文化人类学，巴尔特的文化社会学，托多罗夫和热奈特的叙事学，他们的学科领域和研究结论各各不同，但有一点则是相同的：提取“语法”和“规则”，构建自己的“形式模式”。因为他们都认为由交互影响的单位构成的每个系统与其他系统的区别就在于这些单位的内部排列。具体表现为：重共时，轻历时；重系统，轻要素；强调系统整体不是各要素的简单之和，同理，系统特征和系统功能也不是各要素特征和要素功能的简单之和；而且，处于系统中各组成要素的特性和功能，与它们在分别孤立时

① 〔英〕伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论》，陕西师范大学出版社1986年版，第121页。

的特性和功能也不相同。

成功地解决理论的偏执一端的范例是前苏联的巴赫金，尽管他所处的正是各种理论各行其是的年代，但他以广博的知识结构避免了理论的片面性和绝对化。尽管他的哲学更多地吸取了新康德主义的养分，但他在综合思维的总体关照中看到了各种理论的该当位置，在当时的诸多极端化理论的冲突中辩证地维持了相互间的张力。就这点来说，这又不能不归功于辩证唯物论加之于他的影响，尽管他曾声称过自己不是马克思主义者。[①] 强权独白体制下的非人待遇成就了他渴求平等对话的愿望，也成就了他原创的多声部共时展现的复调理论。而作为马克思主义经典作家的马克思本人，由于其强烈的社会价值取向，竟把法国著名作家夏多布里昂贬抑得一无是处。[②]

理论原创的可识别标志在于它的独特性，往往以对传统的反叛为起点。但任何理论的原创又必须内化传统为基点。没有谁的原创是从零开始的。西方文艺理论的原创往往以哲学的突破为前提。可我们的基点在哪里？那可以让我们站立的巨人的肩膀在哪里？依然是西方哲学吗？那永远只能亦步亦趋地跟在别人后头爬行。我们的理论资源应该是我们自己的家传。然而，西方理论传统的一大特点是有一套统一的范畴体系，无论“接着说”也好，“对着说”也好，谁在其中反对什么或增添了些什么，很容易看得出来，故而也容易让人知道自己该从什么地方开始。而西方的学科理论大厦正是在众人的“添砖加瓦”中成型和完善的。但中国的理论包括文艺理论并不具有这样的特征，似乎都在“顾自说”。王士祯主神韵，沈德潜重格调，袁枚讲性灵，翁方纲谈肌理，方苞以义法为根本，刘大櫆以气味为追求……如何在逻辑上互洽？这是一大难题。

我们的文艺理论还面临着另一大难题：自建国以来，如果去掉“文

---

① 钱中文主编：《巴赫金全集》第一卷，河北教育出版社1998年版，第16页。

② 马克思：《致恩格斯》(1873年11月30日)，《马克思恩格斯全集》第33卷，人民出版社1973年版，第102页。

革”十年，那么，前二十年的苏俄化和后二十年的欧美化，都让我们秉承着一套外国的话语系统。如果说语言是思维方式，那么，言语则是思维成果。就我们目前的文艺理论来说，从思维方式到思维成果都与传统文论格格不入，所以在许多高校，古典文论不是设置在文艺理论教研室而是设置在古典文学教研室，由此可见一斑。从五四白话文运动开始，现行文艺理论与传统文艺理论之间的裂痕就在不断扩大，其实不光是文艺理论，我们的现行学科术语，有多少不是译自西方或转译自邻国？中、西两套话语体系之间的互洽，这是一个更难对付的问题。否则，在国学和西学两方面都拥有顶级造诣的王国维和钱钟书两位先生，在这两难选择中就不会最后还是弃外国枪械而拾中国棍棒，王国维的《人间词话》也好，钱钟书的《谈艺录》、《管锥编》也好，他们也曾想贯通中西，但最后还是选择了中国的传统体式和话语方式。在近代的中国文学研究中，“由于不同的文化背景，人们一般不使用西方的东西：不能把西方文学中的一些术语生硬地用到中国文学之中。因为《管锥编》在修辞探讨中既使用了中国的术语也使用了西方的术语，所以我们可以把它看成是一块‘试验田’”[①]。既然王国维、钱钟书都无法做成的事，我们谁还敢做？其实，这并不主要取决于个人而更取决于时代，在那个时代无法做成的事并不等于现在就不能做。

正如不能拿中国标准为西方理论立法一样，我们也不能拿西方标准为中国理论立法，在理论评价标准方面，我们坚持其相对性。有人指出，原创可以有两种，一种是学科性的，一种是学理性的。中国的理论资源从学科性上来说确实不多，但从学理性上来说却非常丰富。如何以一套逻辑系统来整合传统理论中的多个“顾自说”的言说话语，如何以一套言说系统开展中、西方不同理论话语之间的对话，其中潜藏着宽敞的理论原创空间。

由于反本质主义的盛行，学科之间的界限消弭了，波普尔所讨伐的

---

① 〔德〕莫芝宜佳著、马树德译：《〈管锥编〉与杜甫新解》，河北教育出版社 1997 年版，第 43 页。

本质主义的 N 条罪状和维特根斯坦所提出的"家族相似"论,成为一种新的方法论流行于学界。文学是什么,文学的对象、特征、样式、作用,文学理论研究的特性等基本问题,少有人问津或干脆被斥之为"伪问题",正热闹着的是泛文学、日常生活的审美化和文学的文化研究。

作为对语言学转向的反拨,文化研究确实让被割断了的历史和社会的文学之根得以接续,而且比起以往的政治一社会学批评来,使"文学是人学"的命题得到了更全面更完整也更现实的体现。而且,文学作为文化的重要组成部分之一,对文学中的文化进行研究和对文学进行文化学研究都是题内应有之义。但现在的问题在于,对文学传统学科基本问题的冷漠和对文学进行文化研究的热衷,以及以文化研究替代文学研究的操作已经发展为对文学学科合法性的质疑,这就不能不认真对待了。

学科的界限从来是相对的,它反映了人们对研究对象类属异同的认识,也体现着人们对研究结果的价值需求。文学与非文学,即使在过去一元化文学观的统摄之下,也还是随社会的变化而变化着,更何况现今多元化、多方法、多视角、多取向的"信息爆炸"时代。理论本身就是确定性的表现,否则它什么都不是!学科之间的界限尽管是模糊不清和变动不居的,但学科的理论规范还是存在的,它的对象、内容、问题、方法的特殊性还是存在的。这正如照相机聚焦技术的发展,以往的镜头只有一个焦点,那只能是中心清晰而边缘模糊,如何既保证中心的质量又提高边缘的清晰度呢?现在的镜头多采用多点定焦,那就是在相同的平面上增加多个定焦的中心点,在划区分配的焦点叠合中达到画面的普遍清晰。我们现在理论的多元对话不正与之相同吗?任何理论都有自己的"灯下黑",不同观念不同方法间的互补可以让我们看清更多的"理论盲点"。坚持多元对话与坚持学科规范确实是一对矛盾,如果固守学科的绝对化,那世界便在理论中僵化;如果放任多元的绝对化,理论将在世界中解体。而运用新观念新方法不仅能发现和解释新问题,即便是对于传统的基本问题,也往往能有新的发现和解答。而在几种理论的多焦点叠合的"无影灯"下,也许正潜藏着解决重大理论难题的原创良机。

作为中国目前历史进程中的客观现状,生活空间的艺术化和艺术

空间的生活化正在现实世界中日益扩大，并正在日益挤占着以往的传统艺术空间，生成一种扩张着的文化空间。更为变本加厉的是，在现代传媒的推波助澜之下，这种文化空间正在加速鲸吞着人们的文化时间。同时，作为新兴的文化空间，它的最大特点是各门类的互渗。文化的整体观和各学科交叉的研究方法与之具有内在的一致性。学科间的比较和交叉，极大地拓宽了学术研究的空间领域。但是，“交叉”的目的不是为了使各学科在消融个性的融合中达到某种平衡，而是在从未形成过的比较关系中映照出各自的新侧面、新特点。因此，那种在文学的文化研究中否认文学的学科规范、放弃文学的学科特点的做法是不足取的。至于那种把一切进行本质探求的理论统统斥之为“本质主义”的所谓“反本质主义”的绝对化做派，其本身恰恰是本质主义的。当然，承认学科规范不等于强行学科统一，而是在“纯文学”与“杂文学”、主流文学与边缘文学、严肃文学与消遣文学、精英文学与大众文学以及文学学科与非文学学科、单一学科与交叉学科、文学研究与文化研究的对立两极之间保持着充盈的张力。

强调理论原创的相对性，无非是根据我们自己的所长和所能去选择适合我们开掘的理论层面和理论空间，而非仅为浮躁的创新意识驱使下的理论欲望的膨胀；在五花八门的理论旗帜的诱惑下，虽然不反对别人各执一端利用“减法思维”对理论进行极端化“提纯”实验，而我们更应在相互对立的端点之间辩证地保持着自主的思考张力；既要意识到我们的传统理论资源在逻辑框架中缺乏互洽所造成的不足，也要注意到我们的前人所赠予的遗产中描述性、体悟性、独创性成果的丰厚，在维特根斯坦和海德格尔的体式或行文中，我们难道不能发现其中向我们的前人靠拢的端倪？在全球化语境下，我们既反对本质主义的学阀独白，也反对反本质主义对确定性的消解，我们提倡理论之间的对话，只有在对话中才能更加通晓相互之间的距离，也才能确定各自在学科理论图景中的方位，并在不断变化中的相互关系中调整各自的位置，看清同中之异和异中之同。我们的理论原创，也才有了立足点和目标。

（原载《学术月刊》2007 年第 2 期）

中国新时期文学向何处发展？

一

一位作家能不能写出一流的大作品，一部作品能不能走向世界，这当然有内部的与外部的极其复杂的因素。而就作品本身的内容与形式来说，它至少得在某一方面为世界文学提供新的模式。所谓模式，请不要作僵化理解，它是对具体的抽象并具有孵化功能，故此，任何一部世界名著后面都追随着一大批的仿制品。纵观世界文学史，可以发现两点：

其一，与内容模式的突破相比，欲以形式模式的突破走向世界，其成功率要低得多。

如果说创作方法是一种动态的过程，那么形式模式可以看作是创作方法的静态结果。整个形式模式恰能与整个创作方法相对应，而形式模式的局部性变化则与创作技巧的具体运用相对应。如托尔斯泰的作品比之福楼拜的作品再比之巴尔扎克的作品，其新贡献主要在于提供了新的内容模式。当然这并不等于否认他们的作品在形式模式的某些方面已起了非常大的变化，如托尔斯泰的"心灵辩证法"显然不同于福楼拜的心理刻画，福楼拜的客观态度也显然不同于巴尔扎克的主观介入。更不能否认他们的作品在具体形式上是截然不同的。但从整体看它们的形式模式却的确同属一种，然而如果就它们的内容模式来看，却又是明显各各不同的。并且，即使拿同一个作家的不同作品来看也是如此：托尔斯泰的《战争与和平》显然不同于《安娜·卡列尼娜》；福楼

拜的《包法利夫人》显然不同于《情感教育》；巴尔扎克的《高老头》也显然不同于《人间喜剧》中的其他篇什。这就是说，在任何一种形式模式中都已经包容或有可能包容无数种的内容模式，换言之也就是，内容模式远比形式模式丰富得多，可供突破的概率也就要大得多。

其二，与内容模式的突破相比，欲以形式模式的突破走向世界，其难度要大得多。

这难度来之于参照标准。内容模式有否被突破，其参照标准只能是相对的；而形式模式有否被突破，其参照标准则是绝对的。因为在内容模式方面，任何国家、任何民族、任何地域甚至任何个人都不可能有一个统一的标准，其美学原则是只能从作者的心灵、血液、肌体里生长出来，在所处的时代、环境、文化积淀、民族心理中汲取养分，创作客体的个性与创作主体的个性必然赋予内容模式以不可替代性和不可重复性，其着眼点往往是创作个体自身。正因为如此，同一主题也可以有无数种不同的内容模式，如被写了几千年的爱情还可以继续被写下去，并可以继续出新有所突破；也正因为如此，落后民族面临的时代主题也许早在百年甚至数百年前就曾被先进民族写过，但仍然不会显得过时，仍然有希望获得成功。但形式模式的突破就不同了，它一抽象成模式，就具世界通用性与可比性，要突破必须是在世界范围着眼的已有形式模式之外的绝对值的增加。即使是形式模式变化最层出不穷的现代派创作，真正能从整体上提供新的形式模式的也为数不多，而五花八门的新技巧的催生，也基本集中于 20 世纪的二十年代前后，而到五六十年代，虽现代派再次鼎盛，但真正谈得上在形式模式方面有重大突破的，也不过是新小说派中的某些写法，而其他的派别要说突破，也侧重在内容模式方面，而且集中表现在对人生的价值尺度的不同把握上，其形式模式，基本还停留在对已有手法、技巧的沿袭、借用与拼凑上。而到现在，不要说整个形式模式的突破，即使局部性突破，如个别新技巧的发明，也已经非常难得。这已经是世界文坛的普遍困境。而对于中断过形式模式的探索几乎近半世纪的中国文学来说，指望下一步在这儿爆个冷门显然不大现实。这结论也可在新时期文学的十年实践中得到进一步

的印证：至今，尚未有一部作品在形式、手法以至技巧方面的创新，不可以在已有的文学中找到范例。

由此可见，中国文学要走向世界，其突破口将在于内容模式方面，当然，为了适应这一突破，同时也需要对古今中外的已有形式模式进行清理、选择、综合与重新配置。然而可能性并不等于现实性，要现实地预计新时期文学的突破，先必须现实地考察新时期文学的已有态势。

新时期文学发展到现在，已形成了四股最主要的极化流向："内倾"流向、"前锋"流向、"寻根"流向、"纪实"流向。这些流向之所以引人注目，主要在于它们的"单向极化"。据此，有人曾提出：文坛没出大作品是因为走极端还不够。这种依照思维惯性得出的推论表面上似乎颇合逻辑，但它无法解决这样两个实际问题：第一，进一步极化是否就有可能出大作品？第二，有没有进一步极化的现实基础？

当把新时期文学放到世界文学的大框架中，就可以很清楚地看出，无论哪股极化流向都还谈不上真正走到了极端，凡是可以走极端的地方，先前的世界文学差不多早走到了不能再走的地步，就此而言，新时期文学在各个流向上都显然还差老大一截。并且，以中国的国情这种单向极化已不具备进一步发展的现实基础。如"内倾"流向，在世界文学中是以"意识流"为主流的，也只有"意识流"写法，才有可能开掘内心世界到极端。可在中国就很难再"流"下去，在现实生活中，既缺乏耽于臆想的人物，也缺乏有足够耐心的读者，于是，越"流"到后来，与其说"流"成了一种创作方法，倒不如说"流"成了一种结构技巧和叙事方式。"前锋"流向，指的是不仅具有现代派技巧，而且还具有现代派意识的一批作品。过于明显的西方哲学与文学的痕迹，使它不可能去完成超越。尽管其中也出现了一些真实地反映了一批激进的青年知识分子的心态与情绪的作品，但充其量是个较小圈子里的生活，缺乏与整个民族的文化背景和人民大众的现实生活的血肉联系，在此基础上是难以产生雄厚的作品来的。"寻根"流向本来最有希望以其独特性走向世界，但因大部分寻根作者以为民族之根是一个时差和地域的概念，以为时间越古地域越僻则所寻之根就越深，于是，纷纷一直寻到三皇五帝、荒野林

泽,这恰恰割断了真正的民族之根——现实人生中的民族魂。因为任何人如不是从现实人生中去挖掘传统心理、民族基因,那就只能到故纸断简、史书遗迹、村史家谱,以至玄想臆揣中去搜罗材料,打开的不是源而是流。"纪实"文学近几年有勃兴之势,但它的魅力主要来之于对象本身,过于贴近生活固然是对"淡化现实"的反拨,但同时又不可避免地淡化了艺术韵味,它永远只能是对缺乏现实感的文学的一种补充,而不可能成为文学的真正主流。

这四股极化流向一开始都的确打开了大片大片的文学新域,然而极端化的选择终究要以丧失来作为获得的代价,当一部作品朝某个极点扩张的同时,无疑会影响到相反极点的张力;当一部作品在某一维度扩张的同时,无疑又会影响到其他维度的张力。到 1986 年,这些极化流向各自的局限与偏颇日渐彰明。在"内倾"流向中,天平明显地倾向个体中的自我,不少作品诱使读者一味地咀嚼着身边小小的悲欢,在杯水风波中沉浮,甚至深陷于本能的黑洞中不能自拔。所以,王蒙"急流勇退"了,张辛欣也"改弦更张"了,取而代之的是写心境的何立伟与写感觉的莫言,这不能不看作是向心理世界的进军已由深层向浅层撤回,尽管手法是娴熟多了。"前锋"流向以超越的姿态要甩掉今天奔向明天,摆脱民族拥抱世界,对自己的作品在未来的命运充满了自信,有人公然宣称是"为下一世纪的读者观众而作",而对现时的中国老百姓的喜怒哀乐却相当隔膜,或以玩世不恭来标榜超脱,或以躁动不安来聊作抗争。即使是得了"真格儿的中国现代派"美誉的刘索拉,在 1985 年推出《你别无选择》、《绿海蓝天》之后,1986 年就难以为继了。"寻根"流向要找回中华民族之根,但为寻根而寻根,难免会迷失于那一片浩淼无垠的传统文化之林。"寻根"派的代表人物韩少功的代表作是《爸爸爸》,及到 1986 年推出的《女女女》,那民族之根是越寻越细了,还露出了不少未及掩饰的"马尔克斯根须":霍·阿卡蒂奥的有灵性的血在"我"的幻觉中从幺姑身上流了下来,也弯弯曲曲地在爬动穿行;掘空了布恩蒂亚家族庞大宅基的蚁群变成了轰轰烈烈的鼠流在奔涌翻腾;扫灭了马孔多镇的飓风引发了抹平老边墙的大地震。另外,1985 年曾以

《五·一九长镜头》与《公共汽车咏叹调》震撼读者的刘心武，到1986年也只能开起了《私人照相薄》，呼应着张辛欣的《北京人》系列以及冯骥才的为两百个“文革”过来人立传，这些如真能走向世界，也凭的是那文献功能和史料价值。

基于这四股极化流向的局限，中国文坛在入世与出世、中化与西化、个体与社会、历史与现实等方面陷入了种种的两难境地。

如何从这两难困境中挣脱出来，有种带普遍性的提法需要注意：“愈是历史的才愈是现代的”、“愈是民族的才愈是世界的”、“愈是个体的才愈是群体的”……或者是恰恰相反。在相互龃龉中有一点却是共同的，那就是鼓励和助长着各种极化流向。其实，许多“过去”已成化石，许多“国粹”已被淘汰，许多“自我”对世人只能是永难打开的秘密。谁若以为用其中的某一项为原因必能得出另一项之结果，那实在大谬不然。

如果对文学作一整体鸟瞰，那可以发现一个足可容纳所有文学作品内涵的三维结构：以现实人生为中心，一维作历时态扩展，在时间的长河中沉蕴着整个人类文明史的积淀；一维作共时态扩展，在空间向度上潜藏着地区的、民族的、国度的、世界的人作为类的属性；一维作心理态扩展，深入神秘莫测、瞬息万变的“内宇宙”，那更是艺术的独特本性。

小作品只能在某一维甚或某一个端点上惨淡经营自己的巢穴，而真正的史诗式的大作品却需要在整个三维结构上耸立起自己的艺术大厦。凡是世界一流的大作品，尽管篇幅不同、体裁不同、题材不同、时代不同、环境不同、国度不同，但有一点必须相同，那就是这部作品在此三维结构上所能达到的张力，几乎可以相当于同时代文学的总和所能达到的张力。只有这样，它才能执著于现实人生又不为现实人生所囿，以现实人生为中心，向三维扩张，扩张之力愈足，超越的时空就愈剧，所拥的容量就愈巨，就愈可能造成这样的效果：写的是现时的人，但可以照见过去的人和将来的人；写的是此地的人，但可以照见彼地的人和别民族的人；写的是个体的人，但可以照见自然的人和社会的人。这就是一切真正的大作品既入世深又出世远，久历岁月消磨而不褪其色，令各时

代、各民族、各肤色的读者悲喜难禁的奥秘所在。

而新时期文学中的四股极化流向，恰好处在了这个三维结构的四个端点上。这既表明着眼下各种创作追求的局限，也标志着一个准备阶段的完成，更预示着今后文学可能突破的方向：那就是由分趋合。这种"合"，既不能认为是多种创作风格的综合，因为那对于一个作家来说是不可能的；也不可表现为是多种创作题材的凑合，因为那对于一部作品来说无异于是大杂烩；也不取决于作家是否综合了多种创作方法或表现手法，因为方法也好、手法也好都不过是提供了某种艺术可能。所以，创作史诗式的大作品，关键倒在于一种既多维融合又多向扩张的艺术意识。一个作家，如果不打算在任何一个方向走极端，那恐怕只能写出平庸之作；如果只打算在某个方向走极端，那有可能写出新奇之作但难求深刻；而要写出既新奇又深刻的作品，则必须在截然对立的两极间保持足够的张力，使作品的内涵具有向两极扩展的突破的态势。事实也是如此，单向极化的作品比四平八稳的作品难写，双向极化的作品又比单向极化的作品难写，而多维融合又多向扩张的作品更加难写，后者才是真正大作品的特质。所谓艺术，恐怕就是能够使愈同一的东西愈对立又愈对立的东西愈同一而愈见其功力的。像新时期作品中，写自然走向极端的并不少，而能见深度的却不多。自然有物理自然和生理自然，写物理自然的，把江河湖沼山野林莽写得出神入化；写生理自然的，把人的食、色等动物本能刻画得精细入微，这都新而不深。但如果在向自然这一端点扩展的同时也向社会这一对立端点扩张，充溢于两极间的张力就会使作品蕴藏无限的魅力，如张承志的《黑骏马》、张贤亮的《绿化树》。也正是基于同样的原因，难道不应该更进一步地指出：由于在"社会"这一端点上的张力尚嫌不足，致使张承志的《北方的河》中，大自然的理想人格力量几欲吞没人物的现实人格力量，张贤亮的《男人的一半是女人》中，原始的性本能几欲吞没社会的性意识。

由于"逆向思维方式"给文坛带来的是"分"而不是"合"，新时期文学的各派各家各自寻找着自己"深刻的片面"，导致了四股极化流向在四个端点上的单向极化，同时也导致了在相反端点上的明显弱化：对于

"内倾"流向来说是强化了自我意识而弱化了社会意识;对于"前锋"流向来说是强化了世界意识而弱化了民族意识;对于"寻根"流向来说是强化了历史意识而弱化了现代意识,这都导致了现实意识的弱化。可文学,无论何时何地都不能疏离现实人生,即使写的是历史题材,其着眼点也得是现实人生,只有以现实人生为中心,三维结构才安到了牢固的基点,各个端点也才能贯通融汇。而"纪实"流向恰好相反,把自己完全掩埋在现实人生里,让真人真事来缚住想象的羽翼,强化了此时此地此人此事的现实意义,而弱化了彼时彼地彼人彼事的永久普遍价值,事过境迁,作品也就成了"明日黄花",因为它失却了在三个维度上的张力。

以现实人生为中心作三维扩张,实质上就是从人的现实个体活动契入到人类生存发展的基本问题中去。写实为主的作品往往直接展示同人类的生存发展紧相关联的壮阔的生活图景,如《战争与和平》本身所反映的就是关系整个人类命运的大事变;写意为主的作品往往把人类生存发展的基本问题作为自己的隐层内容,如《老人与海》尽管表面上只写了个老人出海打鱼,但都是以个体的活动象征着整个人类的生存态度。所以,那些千古传诵的大作品不论内容如何千奇百怪、纷繁复杂,但透过题材的表层,其底蕴却都只有一个:人类生存发展的基本问题。

应该承认有那么些基本矛盾,它们无时无刻不在烦扰着人类,几千年前如此,几千年后也如此,太平洋以东如此,太平洋以西也如此,有的甚至得与整个人类同共同死,这是相对稳定的一极。以它为一极,可以融合历时态的整个人类文明史的积淀,可以融合共时态的所有人作为类的属性,也可以融合心理态的内宇宙的深层结构;而作为这些基本矛盾的具体形态——现实人生,却又是时时在变、处处在变、因人而异、因国有别、繁复纷呈、转瞬即逝的,正是这种形态的易变性与问题的稳定性的对立统一,正是这对立的两极间的张力的同构与扩展,决定着文学的现实感与历史感、普遍性与生命力、认识深度与美学价值。

文学,只有从现实人生中孕育出来,并把根须深深地扎入人类生存

发展的基本问题中去，才能从哲学高度观照现实人生又不流于抽象说教，形成现代意识与历史意识、世界意识与民族意识、个体意识与社会意识之间的三维融合又多向扩张的史诗品格。而这，正是新时期文学将要寻找的。

（原载《文艺理论研究》1987 年第 5 期）

“改革文学”的改革

改革文学的繁荣正如同经济兴盛、政治清明一样，都只能是改革的结果。改革文学要有突破性的进展，对其自身进行改革乃当务之急！

一、改变观念

尽管至今尚未有一个众所公认的关于改革文学的定义，但习惯的看法却早在时间中形成。说蒋子龙的《乔厂长上任记》属改革文学，谁也不存异议；如果把改革文学的半径划大一些，说高晓声的《陈奂生上城》也是，不少人就要投反对票；如果把韩少功的《爸爸爸》也圈进来，保准有人会瞪圆了眼珠以为是听开了岔。但事实上，却真有人这么认为来着，他们的理论是：现今中国，无人无事不受改革之影响，凡是以改革意识去观照文学的都属改革文学。

尽管在文学创作中，概念之争从来就没有发生过实质性的效用，但如果一个概念本身太众口不一、莫衷一是，那会影响人们对此概念所指的具体事实作出公允的评价却是确实无疑的。为此，有人就提出了应把改革文学正名为“改革者文学”。增加了一个“者”字，界定是明确多了，也符合以往改革文学的实际和人们关于改革文学的习惯看法，但正因为此，它又明示着改革文学进一步发展所面临的束缚。自乔厂长上任以来，赵厂长、钱厂长、孙厂长、李厂长纷纷上任，使人们对改革文学形成了一种心理定势：改革文学就是改革者文学。在党的十一届三中全会以后，全党和全国人民都把注意力转移和集中到社会主义四个现代化建设上来，整个社会生活进入了一个新的历史时期。这正如十一

届三中全会《公报》所深刻揭示的："实现四个现代化，要求大幅度地提高生产力，也就必然要求多方面地改变同生产力发展不适应的生产关系和上层建筑，改变一切不适应的管理方式、活动方式和思想方式"，这一牵动整个社会全局和每个社会机体的改革，实质上就是"一场广泛、深刻的革命"。当时，社会还来不及具体地思考"改什么"和"怎么改"，但要改革，则是历史的必然要求，"中国不改革就没有出路"，整个社会的注意力都汇聚到这一点上。"蓄之既久，其发必猛"，文学作品中的改革者和现实生活中的改革者一样，振臂一呼，应者云集。其实，现在回过头去看看，那时的改革文学，在"改什么"和"怎么改"方面都是比较肤浅、简单、幼稚的，引动社会与之强烈共振的，是那种改革的要求、愿望、激情。改革，以它特有的理想光辉照耀着刚从噩梦中醒来的人们，而改革者，因处在改革的中心而很自然地被罩上了一层理想的光圈。

当历史翻过这一页，不再停留在要不要改革，改革也不再是一种理想，而是一种现实，现实地触及改什么，现实地触及怎么改时，整个社会的注意力就必然地分散了。不同的社会阶层、集团、群体、个人在不同的利害得失面前，再也难以保持同样的心境来欣赏眼前的巨变，各种各样的态度和各种各样的表现都是可能的与现实的了。历史的聚光灯不能老是打在前台，不能老是把几个"弄潮儿"照得通明雪亮；当历史的聚光灯投射到更为广大深远的空间时，强烈的色调、夸张的轮廓消退了，但内容却丰富、复杂、深厚了。改革，不再是几个先行者的事；改革，成了实实在在的当代生活。赞成、支持、参与是一种态度和表现；反对、阻挠、破坏是一种态度和表现；观望、消极、退缩又何尝不是一种态度和表现；怀疑、迷惘、困惑也应该是一种态度和表现……当改革的巨棒搅动了整个社会生活的底层与角落的时候，要求改革文学只能写最显而易见的积极主动的改革者，这不能不认为是一种自我束缚，而且是一种随意的生硬的割裂生活，因为只有当社会生活的最隐秘处也动荡起来的时候，才能真正说明改革的深广程度。

所以，改革文学可以包括改革者文学，但绝不仅限于改革者文学。塑造先锋、斗士、新人的是改革文学，塑造骑墙者、观潮派、投机商的也

是改革文学,直接反映经济体制或政治体制改革,把改革过程中的代表人物、重大事件、典型现象作为表现对象的是改革文学,而没有直接反映经济体制或政治体制的改革,把视线投向这些改革所带来的社会生活各个方面的变化,它们或迟或早或深或浅地引起人们的生活习惯、行为准则、价值观念、伦理尺度等等的变化,这也是改革文学,而且是更深层次上的改革文学。《陈奂生上城》就比一般的农村改革作品更高一筹。

改革文学离不开文学改革,但又不能混同于文学改革。如果没有文学改革,改革文学本身就难以发展提高,但如混同于文学改革,那《爸爸爸》、《女女女》、《一夕三逝》等都成了改革文学,因为不能否认其中强烈的改革意识。两者的区别在于:改革文学的着眼点主要在客体,在被表现的对象,在反映到作品中去的社会生活必须与改革有因果联系;而文学改革的着眼点主要在主体和文体,在作者的主观意识和作品的存在方式。而且,改革文学所指的"改革"又是一个历史的范畴,它指的是新时期的改革,是党的十一届三中全会予以明确的改革,否则,商鞅、王安石、戊戌变法等历史题材都成了改革文学。一句话,凡是深刻地反映了新时期、特别是十一届三中全会以来的中国当代现实生活的作品,它就不可能不触及改革,它就不可能不是改革文学。

二、突破模式

当改革文学把十一届三中全会以来的中国当代现实生活都含纳进来以后,改革文学就不再是一个写什么人物的问题,也不是一个写什么题材的问题,而是一个对当代生活的深入、对社会本质的开掘、对时代精神的把握的问题。改革,是当代中国社会生活的呼吸和脉搏、氧气和血液,以至于在任何一处割上一刀,都会有鲜红的血流出。所以,写当代生活就是写改革,写改革就是写当代生活,这是密不可分的。时至今日,很难设想在当代生活中还能挑剔出什么与改革无涉的内容,更难设想一部深刻地反映了当代生活的作品可以不是改革文学。

但是,目前的改革文学与当代生活,又的确存在明显的距离、隔膜

和不平衡，其主要原因除了上述的人为地割裂当代生活整体、把改革文学圈缩在一个狭小的领地外，另一个主要原因就是模式化。它具体表现为人物类型化、情节公式化、主题概念化。

长期以来，似乎不写改革者就不成其为改革文学，而改革者又往往是富于开拓精神的新人，他们或上级指派、或群众选举、或毛遂自荐，但总是“受命于危难之际，挽狂澜于既倒之时”，这自然就要求作者赋予他们种种优秀品质与特殊才干。这种对生活中的人物所进行的提纯处理，又必然要求对他们的举止行状也进行提纯处理，于是，种种情节公式也应运而生。有人归纳为：“新官上任”式；“改革与保守相斗”式；“改革＋爱情”式；“清官为民做主”式等。而这一切，又几乎都是为了一个共同的主题：配合中央的改革部署而对改革过程进行的形象图解。

作家，只能在自己的生活矿藏里面进行开采，改革的先行者总是少数，不是少数就不是先行者。如果要求作家都去写先行者，不少人只能作“无米炊”，在改革文学的英雄谱系里，先行者身上浓重的理想色彩和理念色彩就充分地说明了这一点。随着改革的深入，亿万人民大众的参与，改革者这一概念也愈来愈普泛和模糊了，今天是改革者，明天就不一定是改革者；你眼里是改革者，他眼里就不一定是改革者；尚未意识到自己是在改革的不一定不是改革者，自我标榜致力改革的不一定就是改革者。所以，正如当代生活对于每一个生活者都是多层次的一样，改革文学对于一个作家也应该是多层次的，任何一个作家都不可能自由地选择自己的生活，不可能自由地选择自己与生活中的改革的关系，但任何一个作家都可以在自己所处的当代生活层次中自由地选择相应的改革文学的层次。假如你本身就是一个改革的先行者，或者在你的周围确有几位你所熟知的改革的先行者，你当然可以而且应该写出有血有肉的当代英雄，为时代矗立起一座纪念碑式的主体雕塑；如果你是亿万普通改革者中的一员，你所熟知的也是那些随改革大潮沉浮的自愿或不自愿的参与者，你当然只能写他们一幅《清明上河图》式的平民画卷；如果你独具慧眼，捕捉到那些原本对改革无动于衷的人也为改革所动了，不管是主动地动还是被动地动，那更可见出改革伟力之磅

礴;更不用说作者的不同艺术气质、采用不同的文学体裁相对于改革文学的不同层次也具有不同的特点。作家只有扎根于自己的生活、运用自己的眼光、发挥自己的特长,才算找到了自己的立足之地。

改革既然是一场广泛、深刻的革命,它就必然带来广泛、深刻的大破大立。那些不合时宜的旧体制以及与旧体制唇齿相依的旧传统、旧意识、旧习惯势力、旧伦理道德,它们都不是与人游离、独立存在的,人们不可能像对待一双穿烂了的臭袜子一样脱下来扔进垃圾箱,它们的物质载体是活生生的人。当这些人的利益被侵犯时,他们会反抗、厮打、咬啮或动用种种的心计、手段、法术。

这样,对于作家来说,有没有对改革生活的深刻体验是一个问题,能不能正视改革生活中的现实矛盾是一个问题,敢不敢在作品中揭示尖锐的矛盾又是一个问题,而这种直面人生的作品会不会发表、发表之后又将命运如何,那更不是作者本人所左右得了的事了。从改革文学所走过的道路来看,凡是深刻地揭示了现实矛盾的优秀之作,没有不是在反对声中,叫骂声中,甚至打击报复、人身攻击等卑劣行径中走向社会的,《沉重的翅膀》如此,《新星》亦如此,然而党和人民却报之以热烈的喝彩和坚决的支持。

改革,无法回避现实的矛盾,也无法回避自身的矛盾。改革不会给改革对象带来好处,这是题中应有之义,但事实并不往往如此;反过来,甚至会给改革的动力和主体——人民群众,包括改革者——带来某些损失。由于认识的局限和历史的局限,"在实现四个现代化的进程中,必然会出现许多我们不熟悉的、预想不到的新情况和新问题。尤其是生产关系和上层建筑的改革,不会是一帆风顺的,它涉及的面很广,涉及一大批人的切身利益,一定会出现各种各样的复杂情况和问题,一定会遇到重重障碍。"这些,都只有在改革实践中摸索解决,并且,由于事物本身深刻的辩证本性,有些矛盾将会贯穿于改革的全过程。

这反映在改革文学中,就形成了改革文学处理现实矛盾的三个阶段:在改革文学的第一阶段,改革者主动出击,与之对立的力量被处理成某种被动的背景,或予以拟人的类型化。到第二阶段,对立力量由背

景、类型向现实、个性转化,《沉重的翅膀》的作者是位勇敢的先行者,当其他改革文学作品尚在意念地处理这类矛盾冲突的时候,其已经在直接地现实地再现了,而到了《新星》,这种矛盾冲突已呈白炽化,而顾荣是个比李向南更富现实活力的典型。到第三阶段,作者们在意识到改革中的各派力量之间的矛盾的同时,已深入一步地开始意识到改革本身所包含的矛盾:改革的手段与目的、动机与效果、近期目标与远期目标、经济效益与道德评价、物质程度与精神文明、功利价值与超功利追求、国家利益与集体利益、集体利益与个人利益,以及改革者与改革者之间、改革者自我内部……这里面有着巨大的时空,向这些矛盾的深入无疑标志着向深层的社会本质的掘进,并且预示着改革文学发展的新趋势。达理的《眩惑》、《你好,哈雷彗星》等,已经表现出这种势头。

早在拨乱反正的时期,文艺理论界就已经批驳了那些把社会本质等同于主流、大方向、代表性、大多数等似是而非的论调,在其他创作领域,作家们已经比较自由地遵循文艺的特性去处理生活现象了,但在改革文学这个领域里,可以发现那些早就该抛弃的理念框框还在束缚着作家的创作思维,似乎不写那些作为主流、大方向、代表性、大多数的成功、胜利、成就、前进,就是给改革抹黑,就是动摇军心、涣散斗志,所以,改革文学作品中,少有敢于大胆地写成功中的失误、胜利中的失败、成就中的损失、前进中的倒退的,这样,现实的改革实践中原有的艰巨性、复杂性、曲折性、矛盾性被人为地简单化、意念化、淡化、糖化了,这种虚假的改革赞歌除了博取自欺欺人的廉价满足之外只能削弱人们对于改革这场革命所应有的心理承受能力。改革之路不可能笔直畅达、顺情遂意,改革之举只可能得失并存、利弊共生。而改革所能期望并达到的,应该是权衡利弊、择善而行。

三、确立基点

作家应有自知之明,若论经济改革,作家不如经济学家;若论政治改革,作家不如政治家;若论各行各业的具体改革,作家亦不如工人、农

民、干部、教师、厂长、经理……但作家有一个人所不及的优势，他们深知世态人心。改革文学的基点，应该确立在这里：改革时期世态人心与变化。改革文学所关心的，主要不是改什么和怎么改，而是由改什么和怎么改所造成的普遍的社会心理和形形色色的各异心态。如果说在改革前期，某些改革作品确实为现实的改革充当过参谋、提供过方案、甚至预示过后来的改革进程的话，那么，改革发展到现阶段，作家们无论如何不能再存这种奢望了。从宏观角度看，各种体制之间的协同关系、改革思路、实施方法、中长期目标、管理模式、政策策略等等，都面临选择，只能走一步看一步；而从微观角度看，那更难以坐井观天地从一时、一事、一地、一物的得失来权衡孰优孰劣。

把改革文学的基点从写"改什么和怎么改"的思维定势中摆脱出来，将无疑能增强作品的生命力。人们总说改革文学的寿命短，当作者把力气主要使在具体的改革对象、改革措施、改革方案、改革过程等上面时，随着这些改革问题的实际被解决，人们对于反映这些问题的文学作品自然是兴味锐减。更不用说改革者们本身就在摸着石头过河，出现失误或挫折是在所难免，作家们若紧随其后，那又逃不了备受折腾。而把基点转移到写改革时期世态人心的变化上来，改革文学的天地就开阔了。且不说对改革各有不同的态度，各有不同的反应，即使同样是赞成改革，又各有不同的赞成法，各有不同的小算盘，这些各不相同还各以不同的方式发生不同的联系，他们摩擦、碰撞、糅和、裂变，既各有不同的现状特征又各有不同的历史背景，既各有不同的因果依据又各有不同的社会层次，纵可连接几千年的文化渊源，包括民族的优良品质与劣根性，横可联系数万里的异族影响，包括虎视眈眈的坚船利炮与友善的相互渗透……这就把基点安放到一个内蕴丰富又外围开放的基座上了，这基座中潜藏着对人生广度进行概括和对人性深度进行探索的无限可能。

而这种可能的实现，则有待于致力改革文学的作家们的富于改革精神的艺术实践。

（原载《文艺理论研究》1988 年第 2 期）

文学的当代困惑

感觉不到困惑就不可能有解悟，这正如意识不到危机就不可能有振兴一样。文学的当代困惑，是困惑的当代的反映，改革并没有特地为文学预先铺设一条现成之路，同经济、政治，以及其他各门各类一样，文学也是在摸索中开创着自己的历史。特别是近两年来，文学失去了“轰动效应”之后，似乎更应清醒地认识自己的处境，明智地审视自身的困惑。

一、“写什么”与“怎样写”：对象的困惑

已经有不少的作家、理论家宣告过这一理论真正的文学不在于“写什么”，而在于“怎么写”！而我，每每被这种理论发现搅得深感困惑：“写什么”果真无足轻重吗？我曾细细地阅读过这类文章以及其中所举例证，结果发现：它们都把“写什么”等同于“题材”，又把“题材”等同于作品的所涉范围、情节概要或现实事实等等。假如遇到两篇作品的所涉范围都是反映十一届三中全会以后的农村经济改革，就说它们的“写什么”是相同的；遇到两篇作品的情节概要都是讲由于某种变故使一对夫妻天各一方，当一方重组家庭后，另一方突然闯入引起一场情感纠葛，就说它们的“写什么”是相同的；遇到两篇作品都取材于现实中的某一事件，或是“安珂事件”，或是“唐山地震”，就说它们的“写什么”是相同的……基于这种理解，“写什么”当然就无足轻重了。

有人是这样表述“写什么”与“怎么写”的区别的：“大约在新时期文学步入八十年代之际，形式突然开始向内容显示出了自己的独立性和

主动性。一种被称之为'意识流'的小说走上文坛，引起了人们一片惊讶的嗟吁。人们通常看惯了的故事情节和人物形象等等，由于叙述语言的情绪性流动而被淹没在一片片朦朦胧胧的主体印象和心理色彩之中。叙述者的心理真实替代了以往所谓叙述对象的客观真实，描述一间房子不再非要像巴尔扎克那样细致到连一个锈铁钉都不放过，而可以从主体的感受出发去抒写对它的印象，即使这印象主观到'那是一片红色'或'那是一片绿色'也不失其真实性。于是，被传统奉为圭臬的写什么一下子变得不怎么重要了，而怎么写则具有了相当的意义。"①从这段文字中我们大致可以捉摸，作者是把"故事情节"、"人物形象"、"客观真实"看作"写什么"，而把"主体印象"、"心理色彩"、"心理真实"，包括"感受"、"印象"等等看作"怎么写"的。使我疑惑的是，这一来一些"意识流"作品岂不只剩下"怎么写"，而没有"写什么"了吗？因为它们的内容本身就是"主体印象"、"心理色彩"、"心理真实"，包括"感觉"、"印象"等等。至此，理论的似是而非也就显而易见了，而且，这种似是而非的理论还不是个别的现象，故而，这种似是而非地鄙弃"写什么"的时风也就得以盛行了。

当然，这股"时风"并不是地道的"国产"，从俄国形式主义的寻找"文学性"，"亦即使特定的作品成为文学作品的东西"②开始，类似的思想就被明确地表述出来了："艺术是体验一件事物形成的手段；至于所完成的是什么在艺术中是不重要的。"③而后发展到结构主义，更是以"关系"完全抹杀了"要素"的存在价值，"由于集中研究文学的指表结构，结构主义批评方法抛开了所有有关内容的问题。"④这种文学观念使创作成为一种"把玩"，一种技巧编配和文字游戏。

---

① 李劼：《试论文学形式的本体意味》，《上海文学》1987年第3期。

② 〔英〕特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1987年版，第60页。

③ 〔比〕布洛克曼：《结构主义：莫斯科——布拉格——巴黎》，商务印书馆1986年版，第52页。

④ 〔英〕安纳·杰弗森、戴维·罗比等著：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社1986年版，第97页。

我们知道，一般都把“写什么”理解为作品的内容，把“怎么写”理解为作品的形式。尽管这种区分有失机械，但明晰却是其优点。随着人类认识能力的提高，随着现代科学对外部世界与心灵世界的掘进，随着艺术表现力的日益丰富和发展，文学作品的内容由浅层次向深层次，由单层面向复合层面，由可见世界向不可见世界的深入，乃必然趋势；同时，这里面的每一步深入，又都以“怎么写”亦即形式的新变为条件，这正如形式的新变都得以内容的发展为基础一样，是互为因果的。

文学发展到今日，它的“写什么”，也就是作品所要表现的对象，实际上来自于三个方面：(1)客观世界的事物：尽管作者不可能纯客观地而只能近似地反映它们，但它们是作者所要表现的一切的基础。(2)作者的主观因素：包括作者的感觉、幻觉、印象、体验、情感、欲望等，或者是通过形象写出，或者是通过叙述者道出。(3)作者自觉或不自觉地要在读者身上激起的反应：尽管目前尚不明显，但日后可望有大的发展。这三方面都是作品所要“写”的对象，即“什么”。这三股支流的融合就是作品的现实内容，而这三股支流的融合过程，即如何融合才能尽如人意，则是留待“怎么写”去解决的任务，而这“解决”过程的最后“凝固”，就是作品的现实形式。所以，在一部现实的作品中，是很难机械地区分“写什么”与“怎么写”的，可以这么说：凡被表现出来的都是“写什么”；凡使之表现出来的都是“怎么写”。即使细微到一个标点符号，那也是“写什么”与“怎么写”的统一。当我们在批评以往理论庸俗机械地划分内容与形式的时候，不要也庸俗机械地去划分“写什么”与“怎么写”才好。需要再次肯定的就是：不仅“故事情节”、“人物形象”、“客观真实”是“写什么”的内容，“主体印象”、“心理色彩”、“心理真实”，包括“感觉”、“印象”等都绝对是属于“写什么”的内容，而这一切要能成为作品的现实内容，又绝对都需要通过“怎么写”。

我如此强调“写什么”的重要性，决无重祭“题材决定论”这面破旗之意，与之相反，我却认为真正的大作品“无”题材！

把“写什么”等同于“题材”，这首先就违背了形式逻辑，因为两者并不同一。“写什么”当然把“题材”包括在内，但远比“题材”宽广、复杂、

丰富。对题材的理解向来有广狭之分，广义的题材指作品的所涉范围，如“工业题材”、“农业题材”、“军事题材”等，这对作品来说是非常外在的；就狭义来说，指的是进入作品的材料，主要指事件和现象，它的“材料”性质，决定了它只能处于整部作品的“写什么”的最表层，以世界大战为材料与以夫妻吵架为材料，尽管二者取材甚殊，但并不能决定作品品位的高下。这已是尽人皆知的常识。但这并不是我们反对“题材决定论”，强调“写什么”的重要性的全部理由，更深层的原因在于，我们需要进一步探究：在一部真正伟大的作品的“写什么”中，除了“题材”，还有些什么；也就是说，既然肯定了“题材”并不能决定作品的“伟大”，那么，是什么在决定着作品的“伟大”？

我们把“写什么”看作是客观世界的事物、作者的主观因素、作者自觉或不自觉地要在读者身上激起的反应这样三方面的融合，但需要指出的是，这种融合绝不是展开在一个平面上的，换一个视角来看，一部作品实际上具有由浅而深的许多层次。英伽登的广有影响的分层法，把一部文学作品区分为这些层面：第一个层面是“声音”的层面，指声音结构及其属性而不是具体的发音；第二个层面是“意义”单元的组合层面，由单独的字义在上下文中组成句素和句型；第三个层面是要表现的事物，也就是“作品的世界”；第四个层面是“观点”的层面，每个读者都要对此进行填补工作；最后是“形而上性质”的层面，如崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的等，由此引人深思。这些层面各有其生成和依附的顺序，文学作品之所以成为“审美客体”，就因为作品的全部审美价值属性构成一种“复调和声”，正是“复调和声”与同一作品中显示出来的“形而上性质”结合起来而使作品成为真正的艺术品。

这种分类法是很有启发性的，它使我们摆脱了以往“内容”、“形式”两分法的简单和机械，但是，又很难使我们满足，因为它囿于作品的本体分析，仍然未能触及古往今来的大作品之所以成为大作品的真正原因。它的疏漏在于：前面四个层面构成的“复调和声”与最后的“形而上性质”并不具有直接的因果关系，也就是说，崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的等“形而上性质”的确必须来之于“语音”、“意义”、“世界”、“观

点”四个层面构成的“复调和声”,但这四个层面构成的“复调和声”并不就必然地能形成“形而上性质”。换个更明白的说法就是:小作品也可以和大作品一样,由这四个层面构成“复调和声”,所不同的就是,小作品却不能和大作品一样形成“形而上性质”。这应该使我们意识到:要考虑形成“形而上性质”的充足条件,就必须还得考虑到是什么样的“语音”、什么样的“意义”、什么样的“世界”与什么样的“观点”,构成什么样的“复调和声”,总之一句话:还得考虑“写什么”!

我们来看看一部作品的“写什么”至少可以区分成多少层面。如果套用英伽登的分类法,“语音”、“意义”、“世界”这前三个层面都是可以照搬的,但由于他是从“文本”角度来看作品,套用过来分析“写什么”难免有点“焦距”不清,所以从实际出发,我们把一部作品的“写什么”大致区分成:题材、字面形象、特殊问题、一般问题、基本问题、人性内核这样六个层面。如果与英伽登的分层法对照起来看,他的“语音”、“意义”、“世界”三个层面都被包括进了“字面形象”层面,而我们的“特殊问题”、“一般问题”、“基本问题”、“人性内核”四个层面,又都是从他的“观点”层面分化出来的。韦勒克曾认为连“观点”层面也没必要独立列出,只需“暗含在‘世界’的层面中”就行了[1],这便使得他也难以说清“形而上性质”得以产生的真正根由。我们反其道而行之,将一个原本很简单的“观点”层面再行分割,并分割得如此繁琐,目的却是为了使道理能显得清晰明了。

第一层“题材”,也就是写进作品的材料,它是一部作品“写什么”的最表层。第二层“字面形象”,即进入作品的所有材料已经被结构成一个完整的形象体系,它与作品的字面层重合,通过声音或字义呈现在读者面前,它的重要性在于:它就是现实的作品。它与其他层面的关系是:其前的“题材”层面是尚未完成的“字面形象”;其后的各个层面又都是它的蕴含。第三层是“特殊问题”,就是作品通过具体的人和事直接反映出来的生活矛盾,是在特定的时间和空间之内,才得以存在的特殊

① 〔美〕韦勒克、沃伦:《文学理论》,三联书店 1984 年版,第 159 页。

矛盾。如抗日战争、解放战争、合作化运动、“文化大革命”运动、粉碎“四人帮”和对“四人帮”的控诉、改革的某些具体内容等等。第四层是“一般问题”，就是突破具体的时代范围和历史阶段，呈现出时空界限相对模糊的特点的一般社会文化矛盾。如“民族生存”就超越了“抗日战争”，“历史浩劫”就超越了“文化大革命”运动，“振兴祖国”就超越了各项具体的改革内容等。第五层是“基本问题”，它指的是与人类的生存发展关系密切，甚至与人类同生共灭的重大矛盾。如生与死、食与性、老与病、情与仇以及战争、和平、权利、信仰等。第六层“人性内核”，是指作者对于作品中涉及的人类生存发展的基本问题的特有认识、理解和把握。

我们再来看看伟大作品与一般作品的“写什么”在这些层面上有何不同：前面三个层面，即“题材”层、“字面形象”层、“特殊问题”层，可以说是一切文学作品都容易具有的，但是，愈往下深入，被淘汰的作品便愈多，而留下的作品相应的品位也愈高。作品的伟大程度，或者也可以说作品的生命力和影响力，亦即作品对具体时空的超越力，是与它在“写什么”的六个层面上所具有的由浅而深的“穿透力”成正比的。譬如轰动一时的《伤痕》连同“伤痕”文学，就是作者置身于特定的历史阶段写具体的人和事，揭示的也是特定时期的特有问题，随着这些特有问题的被解决，它们的“轰动效应”也便丧失了。而“反思”文学和“寻根”文学，作者就从特定的历史阶段超越出来，不仅仅只探究特定历史时期的特有问题，而是将其置放于社会政治或民族文化的大前提下审视考察，力图得出并非仅仅适用于某一特定历史阶段的具体答案，而是具有广泛普适性的论题。假如到此为止，那还只能是“社会文学”或“文化文学”，再深入一步，就是面对人类生存发展的基本问题。《百年孤独》的作者马尔克斯在答弗朗切斯克·阿罗约的访问时说：“对我来说，重要的不是这部小说本身(《霍乱时代的爱情》)，而是在将近两年的时间里，我每天八小时关起门来思考有关爱情、老年和死亡的问题，我并没有受到这个问题的影响，而是被打动了心，对这三个观念发生了越来越大的兴趣。”尽管人类的基本问题远不止这些，但应该承认，包括这些在内的

关系到人类命运的重大问题，无时无刻不在烦扰着人类。正是这种不论任何时代、任何地域，只要是人就不能不关心的问题，对这些问题不同时代、不同地域、不同人物可以有不同的解答，但却肯定无疑地引发着共同的兴趣。理查兹也认为："当我们看到艺术家不断朝着非个人性方面努力，朝着为他的作品找到一种不考虑他个人的、偏执的、一时的癖好的形式方面努力，同时总是把那些最一致的对冲动发生影响的因素作为它的基础。"①

《战争与和平》就是以"战争"与"和平"作为两大轴心，展开对人生、命运、爱情、死亡、权利、民族、世界……以至宇宙的精神探索，远远超越了抗击拿破仑入侵的题旨。《红楼梦》更是以虚虚实实、真真假假、显显隐隐的笔墨，明里写一大户人家的荣辱兴衰，暗里囊括了开天辟地以来的种种冤债孽账，到头来终逃不脱四大要旨：权、财、色、子。而且，天才作家的共同特点是都深入到人性内核去寻找这些基本问题的解答，在既大彻大悟又大疑大惑的矛盾中，作品才得以永葆其魅力。这就是有些作品，所写之人之事与我们相隔天涯却似乎近在咫尺；而有些作品，所写之人之事与我们近在咫尺却似乎相隔天涯的根本原因。这也是愈是在小作品中，题材愈显得重要；而愈是在大作品中，题材愈丧失分量的主要原因。如果说在小作品中"题材"占据了"写什么"的大半的话，那么，在大作品中，"题材"不过是提供了一种契机，尽管是必不可少有时甚至是不可更换的契机，如同重云为阳光提供的一条缝隙，天才们的艺术之光穿过题材的"缝隙"，透过一个个层面，一直照射到最底层。在最表层的人物动作与最深层的人性内核之间，各个层面相互挤兑又相互糅和而浑成一体，形成了真正的"复调和声"与"形而上性质"的结合；而这一切的完成，又没有一处离得开"怎么写"。

---

① 〔美〕戴维·洛奇主编：《二十世纪文学评论》上册，上海译文出版社 1987 年版，第 197 页。

二、意识到的高度与这高度的难以达到：创作方法的困惑

随着改革开放的深入，随着国外优秀作品的大量译介出版，封闭的文坛有了各种各样的“参照系”，我们这些井底之蛙也顿觉天地之博大。呼唤史诗作品，热望走向世界，摘取“诺贝尔”桂冠，中国文学觉醒了前所未有的自我意识。但意识到的高度与这高度的难以达到，则是现时中国的普遍矛盾，文学创作亦不例外。用什么方法才能缩小与目标的差距，这无疑是个实践的问题。

经过近几年的实践，创作为理论提供了许多依据，人们越来越认识到每种创作方法，都有其所长，亦有其所短。但出于走老路的习惯心理与闯新路的叛逆心理各从相反角度加剧着种种偏见，一直严重地影响着不同创作方法的功能发挥。

要说当今创作方法的困惑，那是形形色色：什么是创作方法，到底有没有创作方法，方法与“主义”、方法与世界观、方法与流派、方法与手法、方法与生活方式都是什么关系，创作方法有什么功能，它在创作中起什么作用，它与作者有什么联系，它与作品的什么方面产生对应，在繁荣和发展社会主义文艺事业中，各种创作方法各起什么作用，互有什么影响……本文无法对这么多的困惑现象一一展开探讨，而是抓住一个焦点、一种关系、一个问题，不知能否切中肯綮，“扫清外围”。

这一个“焦点”，就是现实主义创作方法与现代主义创作方法之间的矛盾；一种“关系”，就是创作方法与世界观之间的关系；一个“问题”，就是创作方法的功能效应是什么。它们一环套一环，形成了三圈相连的环套，一圈套着另一圈问题的解决。

现实主义创作方法与现代主义创作方法的矛盾，主要集中在认为创作方法与世界观有不可分割的对应关系这一认识上。坚持现实主义创作方法的，几乎都旗帜鲜明地宣称自己是辩证唯物主义世界观，同时或公开或含蓄地指责现代主义创作方法是非辩证唯物主义世界观。而

宣扬现代主义创作方法的，却少有人能站出来理直气壮地陈述自己的哲学基础，对来自对立派的指责不是装聋作哑地默认，就是用不屑一顾来回避。但这一点是回避不了的：创作方法与世界观之间关系的解决，关系到现实主义创作方法与现代主义创作方法之间矛盾的解决。

争争吵吵，已经半个多世纪过去了，创作方法与世界观的关系问题，从国外争到国内，还是没得到真正的解决；周扬曾认为这是"至今使人心有余悸的一个麻烦问题"[①]，当说这句话也近十年过去了时，"心有余悸"已大有改变，可"麻烦"却依然如故。这"麻烦"来自两种简单化的态度，一种简单化的态度从"左"的方面把创作方法与世界观直接地、必然地联系起来，认为"进步的世界观或世界观中的进步因素，指导他采用进步的创作方法；而落后的世界观或世界观中的落后因素，却指导他采用落后的创作方法"。[②] "在文学史、艺术史上，从'本原'来说，则主要是以唯物主义反映论为核心的现实主义。"[③]"现实主义法则是人类文学现象和文学思想的光辉总结，正如辩证唯物主义是宇宙现象和哲学思想的光辉总结。"[④]另一种简单化的态度从"右"的方面把创作方法与世界观完全割裂开来，甚至如周扬所批评的"认为世界观越反动越好"[⑤]，近几年较流行的，有认为现实主义创作方法应该抛弃，振兴文学之方在于运用现代主义创作方法，否认文艺的意识形态性质与反映性质，鼓吹文艺的本质在于非理性，创作的佳境在于无意识等。可以这么说，简单化的态度一日不改变，对文艺打棍子或文艺被打棍子的可能性就一日不能排除。

把创作法与世界观一一对应的直接联系起来，对创作中的许多现象确实难以解释：如有世界观基本相同的作家却运用很不相同的创作

---

① 周扬：《关于社会主义新时期的文学艺术问题》，1979 年 2 月 24 日《人民日报》。

② 蔡仪：《文学概论》，人民文学出版社 1979 年版，第 254 页。

③ 林焕平：《谈多元化和多样化》，《文论报》1987 年第 19 期。

④ 何满子：《现实主义是克服的理论》，《文艺理论研究》1988 年第 3 期。

⑤ 参见周扬：《我国社会主义文学艺术的道路》(1960 年 7 月 22 日在中国文学艺术工作者第三次代表大会上的报告)，载《文艺报》，1960 年第 13－14 期合刊。

方法；有些创作方法基本相同的作家，其世界观又根本不同；特别是一些世界观基本未变的作家，却会采用两种甚至两种以上不同的创作方法。明显的例子如王蒙、宗璞、谌容、韩少功等人，他们既写出了不少优秀的现实主义作品，又尝试着意识流、魔幻现实主义、象征主义、荒诞派等现代主义创作方法，而不能因他们创作方法的频频变换去断言他们的世界观也在时时变换吧。那么，创作方法与世界观之间到底是怎样的关系呢？这又不能不深入到“连环套”的第三环：创作方法自身的功能效应问题。

创作方法自身的功能效应问题，应该包括这样主要方面：创作方法是什么，它有什么作用，它对什么起作用等。如果翻翻可以用“汗牛充栋”来形容的有关创作方法的书和文章，可以发现一个通病：概念混乱。有的是从“思潮”的角度来理解，有的是从“主义”的角度来理解，有的是从“流派”的角度来理解，有的是从“倾向”的角度来理解，有的是从“精神”的角度来理解，有的是从“生活方式”的角度去理解，唯独缺少从它的本义——“艺术方法”角度来理解的，这就是人们至今没能真正认识创作方法的功能效应的原因。由通行的理论看，创作方法的首要功能就是认识生活，由所认识的生活也便决定了所表现的生活，也便决定了作品的具体内容。似乎是顺理成章的，从世界观到创作方法到实际作品，就这样“一元化”地给简单机械地决定了。究其实，创作方法并不具有认识生活的功能，认识生活是世界观的事，加诸创作方法无疑是逼它去越俎代庖。所谓创作方法，是艺术家在解决体验到的生活与感觉到的艺术之间的矛盾所依凭的原则，也就是解决作为现实的世界与作为艺术的世界之间的矛盾所遵循的途径。所以，创作方法既与世界观相联系又与表现手法相联系，既与世界观相区别又与表现手法相区别。

作家在创作时，有可能体验两种生活：现实生活与理想生活，有可能面临四种向度：生活现象与生活本质，理想图景与历史趋势。世界观不能决定对某一向度的选择，即同一世界观并不妨碍一个人在四种向度中任选其一或兼而取之；而创作方法却能决定对某一向度的选择，因创作方法本身就基于对四种向度的不同强调，换言之，各种创作方法与

各种选择向度具有一一对应的关系，而这种“强调”和“对应”的最明显标志，就是某一向度同前文论述过的“字面形象层”直接结合起来。如自然主义，对应和强调的是生活现象；古典主义，对应和强调的是生活本质，尽管往往是作者自认为的生活本质；现实主义，对应和强调的是通过生活现象揭示生活本质；浪漫主义，对应和强调的是通过理想图景反映历史趋势；等等。现代主义创作方法的情况比较复杂，其中各种具体的创作方法差别很大，但它们的一个最大特点，就是它们也表现理想图景，但又与浪漫主义不同，如果把浪漫主义看作是对理想图景的正向显现，那么现代主义创作方法则是对理想图景的逆向显现，是把理想的“真、善、美”的反面——“假、丑、恶”，“对应”和“强调”出来，并且直接与作品的“字面形象层”，结合起来。①

揭示了创作方法的功能效应，创作方法与世界观的关系也随之明确了。世界观的确决定了对生活的认识和情感，而创作方法则对应于这种认识和情感将在哪个向度被强调出来。所以，它既与“左”的简单化划清了界限：创作方法本身没有“进步”与“落后”之比，更无“唯物”与“唯心”之别，有的只是“适用”与“不适用”之分。同时又与“右”的简单化划清了界限：作品的认识深度与情感深度，是与世界观的科学程度紧密相关的。总之，世界观的先进与落后，并不在于使用何种创作方法，而是在于作品中所表现的生活现象与生活本质、理想图景与历史趋势是否一致。随着创作方法与世界观的关系的明确，现实主义创作方法与现代主义创作方法的争斗也就失去了原有的意义，因为每种创作方法都各自强调着一个特有的艺术向度，对应着一种特有的艺术空间。就此而言，创作方法相互间确无所谓“尊”、“卑”。但是，这又并不等于抹杀现实主义创作方法在现阶段的社会主义文艺中的重要作用，因为社会主义是共产党所领导的亿万人民的伟大实践，它需要和要求文艺能提高人们的认识世界、改造世界的能力，而无论是就直接的认识价值来说，还是就目前人民大众的阅读能力来说，现实主义作品以其所强调

---

① 参见拙作：《论创作方法与世界观》，《杭州大学学报》1988 年第 3 期。

的生活现象与生活本质的一致，的确有其不容忽视的优越性。然而随着作家艺术追求的多向化，随着作品艺术构成的多层化，随着读者艺术趣味的多样化，各种创作方法之间的互补互渗实乃必然趋势。

三、辩证法与形而上学：思维方式的困惑

我们老是在叫要辩证地看问题，可我们老是不能辩证地看问题，像钟摆一样，我们老是从一个极端倒向另一个极端，并且以为，这就是"辩证"，其实，这恰恰是形而上学。对于"古典"形而上学，我们都认识得比较深刻，它的根本特征就是把事物看成是固定的、僵硬的、一成不变的。而形而上学的现代形式，却是在相反的极端表现出来：它强调运动而不承认静止，强调偶然而不承认必然，强调现象而不承认本质，强调片面而不承认全面，强调对立而不承认统一，强调个性而不承认共性，强调否定而不承认肯定……于是，这种新形而上学与老形而上学，分别在两个极端安营扎寨：一端是以不变应万变的保守；一端是以万变应不变的激进。一个是陷入凝固、僵化；一个是陷入相对主义、诡辩。一个是把静止绝对化而看不见运动的绝对性；一个是把变化绝对化而看不见静止的相对性。

文艺领域里的缺乏辩证意识，是我们整个社会生活的缺乏辩证意识的必然结果。而新形式的形而上学思维方法，因其以表面上的恰与"古典"形而上学思维方法相反而与辩证思维方法相似的面目出现，所以更具迷惑性。并且，这种思维方法还和"古典"形而上学思维方法一样，"……在相当广泛的、各依对象的性质而大小不同的领域中是正当的，甚至必要的"而更难暴露其局限性。"可是它每一次都迟早要达到一个界限——超过这个界限，它就要变成片面的、狭隘的、抽象的，并且陷入不可解决的矛盾。"[①]这种新形式的形而上学思维方法，在新时期

① 恩格斯：《社会主义从空想到科学的发展》，《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1960年版，第418—419页。

文学中特别表现为一种具体的“逆向”思维方式，它的精神实质就是：无论面对什么都说“不”！这种思维方式在新时期文学初期，的确起到了“打天下”的作用，对批判“四人帮”的文艺谬论，肃清“左”的思想流毒，突破“大一统”的思维空间，起到了有效的“矫枉”作用。接着，在对文学内容与形式的丰富，对文学创作和理论的发展，也立下了不可低估的功劳。譬如文学的表现对象，从狭小的政治空间扩展到全社会，扩展到大自然，扩展到“内宇宙”；还有文学的表现形式，那些国外化了整整一个世纪才创出来的招数，在我们这儿仅用了十年就几乎全玩了个遍。就文学理论建设来说，在原来单一的社会批评之外，短短几年里，便雨后春笋般地林立起心理批评、原型批评、结构主义批评、形式主义批评、比较文学研究、接受美学研究等等，尽管这些都是在前人成果的基础上、多种思维方式共同努力的结果，但其中逆向思维方式的闯劲是非常突出的。

如果把任何一种具体的思维方式绝对化，即把它从与其他思维方式的联系中割裂出来、孤立起来，那都会导致形而上学，不管是发散型思维、收敛型思维，还是求同型思维、求异型思维。逆向思维也不例外，并且，它本身就意味着对别人的否定。但仅以否定意识去创新，则只能使创新停留在以一种同一层次的片面去替代另一种片面的境地，而难以上升到高一层次的肯定。如对情节剧、情节电影、情节小说的否定，使情节淡化成为时髦；对传统的否定，使现代派成为时髦；对照搬现代派的否定，又使民族“寻根”成为时髦；对“文学干预生活”的否定，使“淡化现实”成为时髦；而对“空灵飘逸”的否定，又使“纪实”成为时髦……可以说，运用这种思维方式，任何人都可以站在某一点上宣称“真理在握”而反对一切。这种逆向思维方式的“彻底”贯彻，就必然成为“减法”思维。

“减法”思维力图清除自身中一切与其他事物共有的因素。譬如搞文学创作也好还是搞文学批评也好，都清晰或不清晰地具有自己的文学观念，当用这种“减法”思维去理解文学时，不少人就以从作品中排除“非文学性”因素的多少来衡量其“文学性”的高低。如认为一部作品中

“社会性因素”越多，其“文学性”则越低；反之，“社会性因素”越少，其“文学性”则越高。在理解作品的认识价值和审美价值的关系时也同样，以减少作品的认识价值来作为提高作品审美价值的必要前提。这种偏差是造成当前许多作家的创作脱离生活、脱离现实、脱离大众的主要原因，它的错误来之于把文学作为艺术而割断了与其他一切非艺术因素的联系。现在，这种偏差在“减法”思维的驱动下走得更远，它不仅要割断与其他一切非艺术因素的联系，它还要在艺术中把文学作为文学而割断与其他一切艺术的联系。因为运用“减法”思维，很容易就可以发现文学作为艺术中的一种，其个性就在于它是“语言艺术”，所以，很自然地便被认为，文学的本质在于语言，其他一切都属排除之列。于是，这种偏差又促使着不少作家和理论家在“纯”语言的范围内“自给自足”，构筑一个与世隔绝的“语言世界”。但这种“隔绝”说到底还意味着承认有一个“语言之外的世界”的存在，于是，最近有人觉得连这也仍没有彻底，因此著文指出：“人类社会除了它所具有的各种文化形式外还能有什么呢?”“包括卡西尔在内的许多人尽管不无正确地强调了符号的人类文化意义，可他们也无一例外地依然假定着在人类世界之外还存在着某种所谓客观的‘物理实在’，而我们，恰恰是对这一假定抱有深刻的怀疑。”从而断言：“未经符号化的‘世界’是不可知的，也是没有意义的，甚至是不存在的。”[①]这种理论彻底是彻底了，但这种彻底的理论却让发现者陷入了料想不到的尴尬境地：不知他现在两只脚到底是踩在“物理实在”上还是踩在“符号”上。事实正是如此，“减法”思维在它那貌似逻辑严密的推理中有时可以得出非常荒谬的结论。这正如某些人类学家在探讨人的本质时，将人与其他动物的一切相似处排除之后，得出的结论是：人是用背睡觉的动物。不应忘记的是：酒是因为有酒精才成为酒，但要人喝酒精却无论如何不是件轻松愉快的事。

那么，所谓的辩证思维又是什么呢？是折衷、调和、“各打五十大板”、“做出一副不偏不倚的公允相”？……以往，我们一提到辩证法，就

① 吴俊：《文学：语言本体与形式建构》，《上海文论》1988 年第 2 期。

是“一分为二”。当把“一分为二”做成个套子主观随意地去套一切事物时，套住的却是形而上学。这只要看看在“一分为二”喊得最响的时候出来的文学评论，那种“先优点后不足”的模式已成了“八股”。说到底，模式化的“一分为二”其实尚在费希特的“正、反、合”三分法和谢林的“一分为二”、“合二为一”的思想认识之下，仅仅只触及辩证法的表层。而辩证法的精髓在于“具体问题具体分析”、“实事求是”；也就是在普遍联系中分析事物，在普遍联系中确定事物的位置，包括性质、功能、价值、效果以及局限等等。这种“客观地运用的灵活性，即反映物质过程的全面性及其统一的灵活性，就是辩证法”；而“主观地运用的这种灵活性＝折衷主义与诡辩”。[①]

当我们以这种真正辩证的眼光去看事物时，斑驳陆离的文学观念，五花八门的审美尺度，千奇百怪的表现对象，多种多样的创作方法，形形色色的思维方式，都在困惑的迷雾中逐渐地显露出各自在整个文学世界中的位置，包括它们的性质、功能、价值、效果以及局限：它们都只在它们应占的位置上才秉有自己的优势。这就不是主观地运用辩证的灵活性去浅尝辄止、无关痛痒地作“一分为二”，或者面临对立极端的矛盾冲突时搞“折衷调和”；而是客观地、具体地、深入地考察它们各自的应占位置到底在整个文学世界之网中的什么网眼上，有多大的适用范围，越出了这个范围，优势就不可避免地转为劣势。优势之所以能成为优势，正在于要意识到自己的局限。这样，该继承的与该抛弃的，该发扬的与该否定的，该“单向”的与该“多向”的，该“极化”的与该“综合”的，就在整个文学世界的无数“位置”上、无数“范围”里而有无数个不同的“解”了。而且，认识发展的辩证法的深刻之处还在于：不管什么都得走到圈外才能看清其局限，任何事物只有发展到不能再发展的地步才能显出其谬误，于是，在旧的困惑消失的地方又正是新的困惑产生的地方。

而文学的困惑之路，也便是文学的解悟之路。

（原载《文艺理论研究》1989 年第 1 期）

① 列宁：《哲学笔记》，人民出版社 1974 年版，第 112 页。

文学研究：正在越来越远离文学吗？

——当代文学研究变化轨迹的理据分析

统观新时期文学研究现状，有人称之为"主义盛行、思潮叠出、流派纷呈、术语爆炸"，有人形容为"你方唱罢我登场，各领风骚三五天"，如今已成"复调和声、众声喧哗"之势，然在其由封闭趋向开放，由一元趋向多元的发展大势中，一个不争的事实是，当下的文学研究已在很大程度上为文化研究所替代，于是引发了一个无法回避的问题：文学研究正在越来越远离文学吗？要回答这个问题，我们先应审视这些年来文学研究的变化轨迹。而要审视文学研究的变化轨迹，首要的又在于厘清促成其变的内在理路。

一

20世纪七八十年代，文学刚从政治的奴婢地位得以解脱，文学研究也特别反感于政治—社会学批评，孙绍振在他的《新的美学原则在崛起》中认为："如果说传统的美学原则比较强调社会学与美学的一致，那么革新者则比较强调二者的不同。"加上整个民族各个领域都正处于从蒙昧向科学的大启蒙、大变革之中，面对旧有理论、旧有体系，于反思和调整的同时，文艺界开始了从新的角度、新的层面，提出和探索新的理论问题，这就是八十年代中期的"新方法"热和"新观念"热。从"科学"这一向度和渠道，系统论、信息论、控制论等方法，还有熵、突变、全息、混沌等概念，蜂拥而至；从"人文"这一向度和渠道，符号学、现象学、叙事学、解释学、精神分析、原型批评、结构主义、解构主义等各色理论，斑

驳混杂。这些沿科学和人文两大渠道从国外涌进的诸多理论、学派、观点、方法、概念、术语，它们与文学的新老问题煮成一锅，尽管还半生不熟，但作用是积极的，毕竟使文学研究更新了知识结构，拓展了思维空间，开阔了理论视野。

这一阶段从自然科学、人文社科和交叉学科把诸般方法引入文学研究中的尝试，有着如下特点：

(1)诸般方法尚处于散点状态，相互之间并未形成层次上的逻辑关系。可以这么说，自近代以来，由闭关锁国到被西方列强的坚船利炮打开国门，再到国内外的连年战争和后来的意识形态隔绝，除五四时期一度例外，中国文坛对于西方文艺理论基本上是非常隔膜的。一旦突然开放国门，面对两千多年前的古希腊文明延续到近百年来的西方现代思潮，接受者们失却了时间概念。他们只能凭自己的理论直觉或职业便利介绍、引进、借鉴、采用自认为对文学研究有所助益的观点和方法。苏格拉底、柏拉图、亚里士多德，培根、笛卡尔、卢梭，康德、歌德、叔本华，黑格尔、尼采、柏格森，这两千多年来西方思想史上不同时代的思想家及其对文艺观念的影响，是与半个世纪前的表现主义、生命直觉、形式主义、精神分析学、新批评、结构主义、符号论、现象学等，以及与半个世纪以来的原型批评、后结构主义、解释学、接受美学、叙事学、后现代等杂糅纷呈于中国文坛的。

(2)质朴地认为"文学研究也是科学研究"、"文学真谛也是科学真理"。为寻找能揭示科学真理的科学方法，一度引发了"方法论热"。陆梅林在 1985 年写就的《方法论放谈》中说："今年，可说是方法论研讨年。它的历程是：北京——厦门——扬州——武汉。"他认为促成方法论热的原因有三："首先是我们的理论需要从不同的角度科学地总结历史经验，这次轮到方法论的问题了；其次是近二十年来，苏联和西方的美学、文艺科学有很大的发展或变化，尤其是西方学派林立，方法繁多，形成一种多极化的发展局面。这一切大都随着对外开放一齐涌了进来，激起一种引进和尝试的愿望，以期使我们的文艺理论和方法更加丰满；再次，就是当代科学的疾速发展，成就斐然，自然科学与社会科学相

互交叉,相互渗透。现代自然科学最具有哲学意义、对辩证唯物主义自然观作出最重要贡献的,有相对论、原子结构与基本粒子的发现和量子力学、电子计算机的发明与系统科学的建立、分子生物学的成就特别是核酸的分子结构和遗传密码的发现——这些都猛烈地冲击着社会科学,也冲击着美学和文艺科学等等,特别是人工智能的发明和系统科学方法同思维方式问题有着密切的联系,其中牵涉到辩证唯物主义会不会变革自己的形式问题。"[①]但是,这些方法相互之间是什么样的关系?它们与文学是什么样的关系?它们进入文学研究内部后又会形成什么样的关系?这些问题人们还来不及细加考虑,即使仓促上阵也并未影响大家的各取所需和尝试热情。直到有一天大家发现了一个问题:文学是科学吗?研究文学能采用科学方法吗?采用科学研究方法能找寻到文学的真谛吗?于是,注意力开始集中到这类问题:文学是什么?使文学成其为文学并与其他学科区别开来的本质特点是什么?

(3)于是,研究的注意力在一个点上聚焦:探寻文学本质。但研究者们不同的理论背景和学术见解将各人囿束在各自的狭小领域,探寻文学本质无异于盲人摸象。最先把人们的注意力由方法引导到观念上来的是《文学评论》编辑部,"方法的更新固然重要,非常重要,但是更重要的应是文学观念的更新和思维方式的更新"[②]。该刊自1985年第4期开始,专门开辟了"我的文学观"栏目,一年半时间连发20篇文章,从而引发全国各刊百篇以上的专论。从《文学评论》编辑部汇集出版的《我的文学观》论文集中,可以了解到当时活跃于理论界和创作界的一批人对于文学的基本看法。尽管他们主张的"文学所是"各不相同,但他们抨击的"文学所非"则惊人的一致,那就是否定三组矛盾对立面的决定和被决定关系:现实世界——作家创作;作家意图——作品形成;

① 陆梅林:《方法论放谈》,《美学文艺学方法论・续集》,文化艺术出版社1987年版,第1—2页。

② 王行之:《编后记》,《文学评论》编辑部:《我的文学观》,上海社会科学院出版社1987年版,第344页。

艺术作品——读者接受。长期沿袭的这三组对立面的决定和被决定关系，很自然地引申出另三组等式：研究作家处身的那个时代似乎就是在研究那个作家；研究那个作家似乎就是在研究他所写的作品；研究那部作品似乎就是在研究读者的审美感受。故而，文学研究就被社会历史研究、作家生平研究等代替了。刘心武在他的《关于文学本性的思考》中说："我们亟需向文学内部即文学自身挺进，去探索文学内部的规律，或者换个说法，就是去探讨文学的本性。""所谓文学的本性，也就是回答这样一个问题：文学的最根本的素质是什么？我以为所谓文学观念的核心，便是对这个问题的回答。而文学观念的突破，也便是在回答这个问题时采取一种新的角度，提供一种新的答案。"[①]

（4）基于以上认识，文学研究便总体呈现出"向内转"的趋势。刘再复在《文学研究思维空间的拓展》中认为："我们过去的文学研究主要侧重于外部规律，即文学与经济基础以及上层建筑中其他意识形态之间的关系，例如文学与政治的关系，文学与社会生活的关系，作家的世界观与创作方法等，近年来研究的重心已转移到内部规律，即研究文学本身的审美特点，文学内部各要素的相互联系，文学各种门类自身的结构方式和运动规律等等，总之，是回复到自身。"韦勒克、沃伦合著的《文学理论》，将其大部分内容冠于"文学的外部研究"和"文学的内部研究"两大标题之下，这种对文学的内外区分，对中国文坛具有方法论的意义。不仅文论界，连创作界也出现了"向内转"的现象。这种"向内转"在两个领域内收获颇丰，一个是转向人的内心世界方面，一个是转向作品的存在形式方面。向人的内心世界的转向，全面而深入地探索了文学与人的内心世界之间的复杂关系，凸显了从生活到文学和从作品到读者的必然中介——创作者和接受者及其创作过程和欣赏过程中的复杂心理活动，对过去庸俗社会学文学观念下，把这一必然中介简单化地忽略和删除，实乃一大反拨。而关于后一领域，也就是针对文学作品存在形

① 刘心武：《关于文学本性的思考》，《文学评论》编辑部：《我的文学观》，上海社会科学院出版社 1987 年版，第 44－45 页。

式方面的研究,在俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义等方法的汇合中形成更为壮观的潮流。而这正是本文所应着重分析的。

二

应该承认,第一阶段尽管大家都有着"希望把文学当作文学来研究"的意愿,[①]但更多地是从自己的经验出发对文学的点上的感悟。从当时所发表的文章看,关于文学研究的对象,性质和方法,认识还是零碎的和粗浅的,主要范畴之间缺乏互洽,尚未形成面上的统观。它既未在广度上形成关于文学的整体视域,也未在深度上形成关于文学的层次概念。

这里应该提到美国艾布拉姆斯的著作《镜与灯》,他的关于文学四要素所构成的研究框架使文学研究者面前的整个研究对象,包括它的区块以及每种研究方法所占的位置顿时显得清晰了:"每一件艺术品总要涉及四个要点,几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨,使人一目了然",这个由艺术品、艺术家、世界、欣赏者四要素建立起来的相互关联的坐标图式,涵盖着文艺研究的全部疆域:"几乎所有的理论都只明显地倾向于一个要素。就是说,批评家往往只是根据其中的一个要素,就生发出他用来界定、划分和剖析艺术作品的主要范畴,生发出藉以评判作品价值的主要标准。"[②]以作品要素为中心,作者、世界、读者三要素围绕作品中心在三个极点上建立起的坐标,不仅让研究者感觉到文坛上此隐彼伏驳杂陆离的观点和方法的内在脉络,而且也方便地在此坐标中寻找到自己的理论位置,各种方法和观念在文学理论的点、块、面之间建立起了相互的逻辑关系。

当然,被研究得最多的还是文学坐标图中的中心点——作品,新批

① 王行之:《编后记》,《文学评论》编辑部:《我的文学观》,上海社会科学院出版社 1987 年版,第 343 页。

② 〔美〕M. H. 艾布拉姆斯:《镜与灯》,北京大学出版社 1989 年版,第 5—6 页。

评也好，形式主义批评也好，还是结构主义也好，包括由结构主义衍生出来的符号学、叙事学等，都在这个区块经营着自己的理论建构。须特别提到的还有波兰理论家罗曼·英伽登所提出的文学作品多层次构成理论：一个作品“它包括：(a)语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次；(b)意群层次：句子意义和全部句群意义的层次；(c)图式化外观层次，作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来；(d)在句子投射的意向事态中描绘的客体层次”。[①] 最后形成“质的整体的结晶的核心”，在有些作品中是“具有审美价值的情感性质构成质的综合整体的价值核心”，或者是“一个陷入悲剧冲突的人物性格”，或者是“表现在一种形而上学性质的形式中”。[②] 概而言之，第一层为语音层次；第二层为语义层次；第三层为作品世界层次；第四层为作品观念层次；最后是取决于以上层次的“有机合成”才得以呈现的“形而上”层次。这种逐层递进的作品构成理论不仅对理论界甚至对创作界也产生了广泛的影响。

在这样的坐标图式和层次构成中，文学研究结束了它的无序状态，“把文学当作文学来研究”也不再仅仅是意愿，而是付诸实施的一致行动，从事文学研究的学者们几乎都憧憬着构建自己的美学理论体系大厦。西方文艺理论包括近百年发展起来的现代文艺理论，都在短短几年间让中国同行们梳理了个遍。就像有些人所说的“我们用十年就走完了外国用百年才走完的路”。但是，各种批评倾向和处理具体作品的方式上的显著差异，还是招致了普遍的疑问：这是真正的文学研究吗？或者，所研究的是真正的文学吗？在一片质疑声中，在普遍的试图对文学与非文学作出区分的努力中，俄国形式主义有关“文学性”的观点找到了最适宜生长的土壤。雅各布森明确指出“文学研究的对象不是笼

① 〔波〕英伽登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 10 页。
② 张隆溪：《艺术旗帜上的颜色》，《外国现代文艺批评方法论》，江西人民出社 1985 年版，第 88 页。

统的文学,而是文学性,也就是使一部作品成其为文学作品的东西"[1]。在这种理论眼光的审视下,由作者、世界、读者、作品四大要素形成的坐标图式中,无疑"作品"要素处于最为有利的地位;更进一步看,即使在"作品"中,在作品存在的多层次构成中,显然第一层的语音层次和第二层的语义层次就比第三层的作品世界层次、第四层的作品观念层次要处于更为有利的地位。于是,在作者、世界、读者、作品这四要素合成的文学坐标图式中,前三要素被当作"外部因素"排除了。而在作品这一要素中,也只有第一层的语音层次和第二层的语义层次被合法地保留了下来,第三层的"世界"和第四层的"观念",尤其是"观念"中的"意识形态",被无情地排斥了。这样,问题的核心就聚焦到了"语言",文学研究的重心也就转移到语言上来。"语言,连同它的问题、秘密和含义,已经成为 20 世纪知识生活的范型与专注对象。"[2]当然,这个转移的过程在中国也是个缓慢的逐渐明确起来的过程。

最早关于语言与文学之关系的研讨是在 1987 年 11 月底,当时由杭州市作协、杭州市文联创研室共同邀请了南帆、李劼、林焱、程德培等外地学者与本地学者一起就"小说语言"进行研讨,会间,代表们对语言与文学、文学语言与非文学语言、语言作为目的还是手段、文学语言的功能、诗歌小说等不同文体的语言特点等问题均有涉及,当然,对这些问题的认识均很含糊。李劼的《试论文学形式的本体意味——文学语言学初探》,较早突出语言对文学的决定意义,认为语言形式"本身就意味着内容"。不少与会者也发表了相关文章,引发更多的同行来思考此类问题。1988 年第一期的《文学评论》上,发表了一组由青年学者撰写的笔谈,开始从西方学术已有成果的视点来探讨语言与文学研究的问题。后来的成果有鲁枢元的《超越语言》(1990),周昌忠的《西方现代语

---

① 张隆溪:《艺术旗帜上的颜色》,《外国现代文艺批评方法论》,江西人民出社 1985 年版,第 203 页。

② 〔英〕伊格尔顿:《二十世纪西方文学理论》,陕西师范大学出版社 1986 年版,第 121 页。

言哲学》(1992)，骆小所的《语言美学论稿》(1996)，王有亮的《汉语美学》(1999)，余松的《语言的狂欢》(2000)，林庚的《新诗格律与语言的诗化》(2000)，马大康的《诗性语言研究》(2005)，李荣启的《文学语言学》(2005)，还有冯广艺主编的《语言文学丛书》中的部分著作等。唐跃、谭学纯、杨习良、吕汉东等都以"语言美学"为名出版了著作。在谢冕主编的《蓝风筝·中国当代学院批评丛书》中，有尹昌龙的《重返文学的自身——当代中国文学思潮中的话语类型考察》，王利芬的《变化中的恒定——中国当代文学的结构主义透视》，其中王一川在这方面的研究较为突出，除了已经出版的《语言的胜境》(1993)、《语言乌托邦》(1994)、《修辞论美学》(1997)等专著，此丛书中的《汉语形象美学引论——20世纪80—90年代中国文学新潮语言阐释》(1999)，已开始着眼于汉语区别于西方印欧语系的独特性研究。以汉语和汉字为媒介所形成的中国文学的独到审美特质，以及这种独到审美特质与其作为语言艺术所普遍具有的一般审美性质之间的关系和审美功能中的运行机制，则是文学研究的语言学转向走向中国化所亟待深入而未深入的话题。

在语言学研究中，针锋相对的意见对立中可以大致归纳为三类：第一类，就语言之对象世界而言，认为文学语言与一般语言的开放性不同，坚持其封闭性。其理由在于文学是虚构，文学语言既不表示真也不表示假，它对外在的真实世界不具指称性，是无意义的。反对的意见认为从封闭的语言世界是无法解释作品的价值的，纯粹的语言形式只能是一串无意义的音响而已，无论是作者还是读者，都必须参照自身或他人涉迹于大千世界的人生经验，才能说明那些表现形式相似的作品何以会具悬殊的审美差异，"每当语言出现于世界，世界就闯入了语言"[①]。第二类，就语言之思维方式而言，认为文学语言与一般语言的推理性不同，坚持其非推理性。文学语言的特质应该是直觉的、非逻辑的，它与理论语言以概念、范畴、逻辑、规律的形式去揭示事物的本质不同，而应呈现出相似、相异、相容、相离等原始逻辑的特征，这一特征不

① 〔法〕米盖尔·杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社1985年版，第119页。

仅与理论语言截然不同,而且与日常语言也大相径庭,所以,众多论者津津乐道于文学语言之所以为文学语言,就在其与日常语言的偏离。尽管连反对者也不得不承认推理性与非推理性确可作为区分科学与艺术的一个基本点,这在音乐、绘画、雕塑等门类看来简直无可非议,但就文学来说,这一无可非议之点却陷入了至今无人言说得清的尴尬境地。也就是说,在文学中,艺术的非推理形式与语言的推理形式自相矛盾。第三类,就语言之用法功效而言,认为文学语言与一般语言的外在性不同,坚持其内在性。长期以来,语言只是被当作表达思想感情的手段和工具,连那些最为重视语言的论述,也只不过将其看作"第一要素"而已,他们认为,对于文学来说,语言不是手段而是目的,雅各布森的如下话语或者直引或者意引地出现在国内无数论著之中:"诗歌的显著特征在于,语词是作为语词被感知的,而不只是作为所指对象的代表或感情的发泄,词和词的排列,词的意义、词的外部和内部形式具有自身的分量和价值。"[①]如果把这种对文学的"语言本性"的强调,合理地局限在将人们的目光从作者的、社会的、读者的方面引向作品本身,让人注意到艺术品自身的特点、结构和价值,特别强调出艺术品的审美信息不仅仅来源于种种材料、要素,同时也来源于种种材料、要素之间的关系,还来源于构成这些关系所采用的种种技巧手段,那么,艺术品便以一种系统性而确立起自己的审美地位。然而,当文学的"语言本性"被扩张为"语言本体观",文学作为一种艺术创作,也就被篡改成为一场"语言游戏"了。

如果作一比较,不难发现,国内的这种"语言学转向"基本上是国外"语言学转向"的复演。解决文学与非文学这个问题的"最简单方法是弄清文学中语言的特殊用法。语言是文学的材料,就像石头和铜是雕刻的材料,颜色是绘画的材料或声音是音乐的材料一样"[②]。韦勒克的这段话总结了西方学人在解决文学与非文学这一问题时的基本思路。

---

① 〔英〕特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》,上海译文出版社 1987 年版,第 63 页。

② 〔美〕雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,三联书店 1984 年版,第 10 页。

然而,一般语言又包括了科学语言、日常语言和文学语言;并且,这三种语言还的确不容易区分。从亚里士多德认为既不表示真也不表示假的语句为诗句开始,到维柯的认为诗性语言表达殊相和情感,哲学语言依凭共相和推理[①],后继学者除克罗齐持语言与艺术统一观外,理查兹、斯坦因哈尔、科林伍德等人都沿袭从用法上或性质上区分科学语言与文学语言的基本思路。另有开创了符号文化学的卡西尔到承其衣钵的符号美学家苏珊·朗格,还有语言学家洪堡特和萨丕尔,都从各自的理论观点提出区分文学语言与非文学语言的标准,但又同时声明对自己区分标准的保留。而在这语言转向中寻找文学本质的基本方法,众多研究者所沿袭的还是在文学研究中提取"文学性"的"减法思维",即在一般语言中剔除科学语言和日常语言。科学语言以它一一对应的术语体系与文学语言确实相距甚远,但日常语言与文学语言可谓血乳交融,自称揭示了文学语言的本质特征在于对日常语言的偏离、在于语言狂欢或在于奇语喧哗的论者,对那些能支撑自己论点的论据多为特例的事实,其实也心知肚明。

"语言学转向"的更深层含义并不限于一般语言学范围,也不仅仅只是言语方式、语体方式和修辞方式的综合,俄国形式主义和法国结构主义都导源于语言学,但又都超越了语言学而成为文学研究的方法论,就在于他们都在类比的意义上扩展使用了"从语言学借来的工具箱"。雅各布森的修辞诗学,维特根斯坦的语言哲学,斯特劳斯的文化人类学,巴尔特的文化社会学,托多罗夫和热奈特的叙事学,他们的学科领域和研究结论各各不同,但有一点则是相同的:提取"语法"和"规则",构建自己的"形式模式"。因为他们都认为由交互影响的单位构成的每个系统与其他系统的区别就在于这些单位的内部排列。具体表现为:重共时,轻历时;重系统,轻要素;强调系统整体不是各要素的简单之和,同理,系统特征和系统功能也不是各要素特征和要素功能的简单之和;而且,处于系统中各组成要素的特性和功能,与它们在分别孤立时

① 〔意〕维柯:《新科学》,商务印书馆 1998 年版,第 105 页。

的特性和功能也不相同。

三

由"语言学转向"发展为"文化转向",这是遭受内外两方面情势交相挤压的后果。内部情势:文学研究在对所谓"文学性"和"文学本质"的过度追寻中迷失了自己。当文学的构成要素中的"作者"、"世界"、"读者"因其外部性而逐渐淡出理论视野后,文学研究便因其内部性而提纯为"作品"研究;而在作品的构成层面中,第一层的"语音层面"和第二层的"语义层面"无疑要比第三层的"世界层面"和第四层的"观念层面"更为"内部",也更为"纯粹",于是,作品研究又被提纯为"语音层面"和"语义层面"的内部组合规则研究。然而,语词的意义是由语境给定的,而没有什么语境是饱和的,任何语境都具有被进一步描述的开放性。对于文学来说,文本中的语词既对上下文开放,也对文本得以形成的作者和世界开放,对文本意义得以实现的读者开放,还对这一切所置身其中的绵远流长的历史开放。显然,文学研究所要解决的问题,并非简单地割断作品与作品外因素的联系就可了事,而转向语言的研究也绝非排除掉语言背后的现实联系就可奏效。这种以"减法思维"为内在驱动的本质主义方法,并未能寻找到使文学是其所是的所谓"文学性"和"文学本质",而是物极必反。

外部情势:作为对本质主义的反拨,反本质主义成为流行的世界观和方法论。如果说语言学家能够把自己的语法研究限制在语言学范围内的话,那么,哲学家就不可能做到这一点,哲学家的语法研究必须牵涉进语义、语用的内容。"毫无疑问,语言问题已经在本世纪的哲学中获得了一种中心地位。"迦达默尔的这句话被人广为引用,引用者几乎无有例外的都是为了证明"语言"相对于"语言外"的绝对重要性,可是,迦达默尔紧接着说明:"它占据的这种中心地位既不同于洪堡语言哲学的较为陈旧的传统,也不同于一般语言科学和语言学的宽泛主张。在某种程度上,我们把语言问题之获得中心地位归功于对实践生活世界

的重新确认。"①同理，维特根斯坦的"语言游戏"在任何时候都不是纯粹的语言学问题。"撇开学派间的壁垒不论，后形而上学思想、语言学转向、理性的定位以及逻各斯中心主义的克服等思想主题，都属于二十世纪哲学研究最重要的原动力。"②而其中以非理性、非逻辑、非决定、非同一、非普遍、非中心、非形而上为特征的反逻各斯中心主义，认为对事物之本质的追寻并不可能，当然也包括了关于文学本质的追寻。文学与非文学，文学性与非文学性，文学作品与非文学作品，极端的观点认为其间根本不存在区别，普遍的观点也认为其间区别随历史流动的位移确实难以把捉。"文学和语言学研究分别和共同实验了对历史性的质疑，然后回归到历史性的价值。……因为文本是多孔的，因为意义是转瞬即逝的。"③就学界而言，现象学视语言与存在为彼此依存之物，"语言的本质：本质的语言"④，海德格尔认为早先把语言称之为"存在的家""十分笨拙"，而后提出"语言乃是大道之方式"⑤，他这里把老子的"道"改译为"道路"的"道"来取代"家"的说法，实质体现了存在的动态构成；英伽登侧重意识的意向性和作者与读者之间的共同经历，认为所有的阅读都是一种新的具体化；伽达默尔或利科的解释学随着读者的思路把文本当作他者的经验对其进行解码和占有；尧斯的接受理论促使许多文学史家改写了自己的结论；而作为结构主义学者的朱丽亚·克里斯蒂娃则提出了终结结构主义的"互文性"观点，"她认为，所有的文本源于其他文本（文学的或非文学的）之间大量的互换之中。'互文性'包括有意识的'借用'或征用，也涵盖了每一种可以想象得到

---

① 〔德〕迦达默尔：《科学时代的理性》，国际文化出版社 1988 年版，第 3 页。

② 〔德〕于尔根·哈贝马斯：《后形而上学思想》，译林出版社 2001 年版，第 8 页。

③ 伊娃·库什纳：《"陛下，臣民们饿了！""叫他们吃符号！"——20 和 21 世纪的文学研究与语言学研究》，《第欧根尼》2003 年第 2 期，第 74 页。

④ 〔德〕海德格尔：《语言的本质》，《在通向语言的途中》，商务印书馆 2004 年版，第 193 页。

⑤ 〔德〕海德格尔：《走向语言之途》，《在通向语言的途中》，商务印书馆 2004 年版，第 269 页。

的无意识引用"[①];巴赫金说得更直接:"文本只是在与其他文本(语境)的相互关联中才有生命。只有在诸文本间的这一接触点上,才能迸发出火花,它会烛照过去和未来,使该文本进入对话之中。"[②]这些理论,"它们扩展了正典的范围,把以前被排斥的社会话语的诸样式、声音和方面包容进来。在更广泛的意义上,它们是文化的。"[③]这种转型总体呈现出由"内"趋"外"的大势:在语言研究层面上,出现了由语音、语法向语义、语用方面的转化,也就是由语言向话语、由文本向语境的转化;在研究方法上,则出现了由共时研究向历时研究的转化,具体表现为由结构主义到解构主义、由语言学到解释学[④];在研究范围上,则由经典文学、传统文学向通俗文学、边缘文学到跨学科乃至大众文化、消费文化的转化。

这样,在语言学研究资源耗尽的全球化文化语境中,由语言学研究转向文化研究甚至跨文化跨学科研究也就成为必然。20 世纪中后期,随着英国"伯明翰学派"、美国的"新历史主义"等流派出现,文学研究开始回归历史主义、社会学、作家传记等"外部研究",至 80 年代成为主潮,被称为"文化研究"。詹姆逊、赛义德、米勒、科恩等西方文学理论家,他们"所主张的是将文学置于广阔的文化语境下来考察,并未脱离文学现象漫无边际地探寻。而更多的来自历史学、社会学、人类学、地理学和传播学界的学者则走得更远,他们把文化研究推到了另一个极致,使其远离精英文学和文化,专注跨学科的区域研究以及大众文化和

---

① 〔英〕拉曼·塞尔登:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,北京大学出社 2003 年版,第 405 页。

② 〔苏〕巴赫金:《人文科学方法论》,《巴赫金全集》第四卷,河北教育出版社 1998 年版,第 380 页。

③ 〔德〕海德格尔:《走向语言之途》,《在通向语言的途中》,商务印书馆 2004 年版,第 74 页。

④ 从解释学在中国的"慢热"中也可看出其中的内在逻辑:它必得等到文学的语言学转向完成之后,文学的文化研究转向的初创之时才成为可能。因解释学的引进几乎与结构主义等同时,但它在中国的兴起则在结构主义衰落的近几年间。

传媒研究”。[1] 在中国的理论实践上，比较文学很自然地扩展为比较文化。文化相对主义打破了西方文化中心主义的垄断，多元文化观则肯定了各种文化的独立价值，不同类型、不同民族、不同区域、不同性别、不同媒介、不同身份的文化之间，都可以在比照中进行跨界研究。在文化研究的宏大框架下，有人在酝酿着中国文学与世界文学、古典文学与现代文学、精英文学与大众文学、传统文学与边缘文学、网络文学与纸质文学、字符文学与图像文学、后现代文学与现代主义文学……的理论新构想。

当然，不少人在挑战或机遇、突破或坚守的两难抉择中犹豫彷徨，也有人面对越来越没有边界的文学和越离越远的文学研究发出了“生存还是终结”的警示，即使在同属支持此类变化的人们中间，也存在着诸多争论焦点。目前，要对这种文学研究的“文化研究化”下结论尚为时过早，因为细加审视，内中实有许多的不同，也许永远也达不成共识。但是，相对而言，人们在以下两点上比较容易形成相似的见解：

(1)针对传统文学作品内容而进行的文化层面上的研究。如探讨沈从文笔下的湘西流俗，老舍文中的京味余韵，或唐诗中的西域风情，宋词中的士大夫精神，明清小说中的科举制度，等等，包括台湾学者严耕望的《唐代交通图考》，特别在唐代长安与洛阳的每条路线上都标明驿站，征引白居易、元稹等人的许多诗句。这类从空间角度对文学与地域文化之关系或从时间角度对文学与历史文化之关系进行研究，近些年倒是硕果累累。这是因为从刘勰《文心雕龙》比较北方《诗经》的“辞约而旨丰”与南方《楚辞》的“耀艳而深华”，魏征《隋书·文学传序》中的“南北词人得失之大较也”，到“五四”以来对乡土文学的关注，再到前些年的文化寻根热，一直到如今的“文化转向”，悠久的理论准备和丰富的创作积累，加上中国多民族多区域多类型的文化现实和久远厚足的文化积淀，还有比较文学学科的迅速发展和翻译队伍的壮大，为文学的民族文化、区域文化研究和历史文化研究提供了富饶的资源。严家炎主

---

[1] 王宁:《全球化语境下的文化研究和文学研究》,《文学评论》2000年第3期。

编的《二十世纪中国文学与区域文化丛书》，季水河主编的《比较文学与世界文学研究丛书》等，都对此作出了规模性反映。从本义来说，文学内容就是文化内容，文学作为"人学"应反映出人的整体性，即文化的广袤与深远。文学作品所包容的现实生活、社会心理、历史遗存、风情民俗、世态人情等等，本身就是文化，或者说是文化的重要组成部分，从这个意义层面看，对这些构成作品实际内容的文化层面进行研究，原本就该是文学研究的题内之义，只不过原先我们太偏重于政治—社会学批评，特别是意识形态层面的研究，以至于把文化内容复归文学内容进行研究时反倒不习惯、不适应，而误认为是"越界"操作了。

（2）运用文化研究方法对文学的固有论题进行研究。以文化的多学科视角去审视文学、多学科方法去探究文学。每个学科不仅有着自己的特点，还有着自己的视角和方法。从语言、神话、宗教、艺术、科学、历史、政治、伦理、教育、哲学、民俗等跨学科的文化大视野来考察文学问题，综合的理论背景，开放的研究方法，即便是古已有之的传统论题，也会在学科"视域"的"位移"或"叠合"中产生新的解答。前苏联理论家巴赫金的身体力行堪称典范，他论审美活动中的作者与人物，文学作品的内容与形式，生活话语与艺术话语，形式主义方法，小说话语和时空体形式，包括拉伯雷的创作、托思妥耶夫斯基诗学问题等，无不是传统论题。但他偏能从传统论题中发现新问题，提出新解说。他之所以能发人所未发，得益于他能运用文学学科之外的多种其他学科的新方法。文化研究以其众多学科的多元价值观和多维度视角，必然给文学研究引入跨学科交叉与多学科综合，这不仅使研究者在学科传统界划的裂隙和空白处拨开长久积习的遮蔽而寻找到被遗忘疏漏的问题，而且在多学科间的并非简单相加的映照彰显中，发现新问题，觅得新答案，催化新学科。正是出于这样的学术认同，2000 年 4 月底，北师大中文系和文艺学研究中心与中国社科院、北京大学等高校、研究所的百多位同行学者，在"文艺学和文化研究学术研讨会"上提出了"文化诗学"的新理念。同年 11 月下旬，由《文艺理论研究》、《文史哲》编辑部和福建漳州师院联合发起举办了中国第一届文化诗学研讨会，中心议题为：文化

诗学的理论特色、艺术空间和研究方法。

而目前的文学—文化研究中产生困惑最多招惹争议最大的，主要集中于这样一个文化空间：既非文艺的传统范围又非文艺的固有论题。如在小说、诗歌、散文、戏剧、绘画、雕塑等传统艺术门类之外，“一些新兴的泛审美、艺术门类或审美、艺术活动，如广告、流行歌曲、时装、电视连续剧乃至环境设计、城市规划、居室装修等。艺术活动的场所也已经远远逸出与大众的日常生活严重隔离的高雅艺术场馆（如北京的中国美术馆、北京音乐厅、首都剧场等），深入到大众的日常生活空间。”[①]在这样的生活空间中，文化活动、审美活动、商业活动、社交活动之间往往不存在严格的界限。对于这种现象与传统审美文化之间的矛盾，有的学者概括为“审美主义”与“文化主义”之争。认为“如果说文化主义（再说一遍：我只是指当今我国某些学人所倡导的‘文化研究’）是俯就人的感官，甚至只是把人看作欲望的主体，认为人的存在就是求得自身欲望的满足，那么审美主义则重视人的精神超越，它是以人不同于动物为前提的”[②]。这一争议领域蕴含着如下两难矛盾，并要求每位文学理论工作者思考和回答：其一，正视社会现实与坚持价值选择；其二，拓展研究空间与承认学科规范。

其一，作为中国目前历史进程中的客观现状，生活空间的艺术化和艺术空间的生活化正在现实世界中日益扩大，并正在日益挤占着以往的传统艺术空间，生成一种扩张着的文化空间。更为变本加厉的是，在现代传媒的推波助澜之下，这种文化空间正在加速鲸吞着人们的文化时间。所以，我们的研究不管出于何种考虑，都不能把这一文化空间从我们的研究视野中清除出去。因为如今它已实实在在地横亘在中国的现代化转型之中，并不以我们的好恶而自行消失。但是，对于它的社会文化功能，它与审美文化的关系，它与社会群体的利害，它在全球化语境下的态势，它在中国现状下的趋向，等等，都有待于深入研究，并要求

① 陶东风：《日常生活审美化与文化研究的兴起》，《浙江社会科学》2002 年第 1 期。
② 王元骧：《文艺理论中的“文化主义”与“审美主义”》，《文艺研究》2005 年第 4 期。

研究者作出各自的分析、阐释和评价。而价值选择的不同必然导致结论的不同，必然影响到反馈现实的社会效果和进一步的文化再生产。作为社会主义文艺理论的建设者，不能不考虑自己的立场和态度。

其二，作为新兴的文化空间，它的最大特点是各门类的互渗。文化的整体观和各学科交叉的研究方法与之具有内在的一致性。且不说与文学原本就在"家族相似"的群聚体内呈交相叠合状的历史学、社会学、政治学、心理学等学科呈相比较状，就是与人类学、民俗学、新闻学、神话学、宗教学、哲学甚至于数学也形成了学科比较，极大地拓宽了学术研究的空间领域。但是，"交叉"其目的不是为了使各学科在消融个性的融合中达到某种平衡，而是在从未形成过的比较关系中映照出各自的新侧面、新特点。因此，那种在文学的文化研究中否认文学的学科规范、放弃文学的学科特点的做法是不足取的。我们不能因为在入海口找不到"江"与"海"的分界便否认"江"与"海"的存在以及它们的区别。当然，承认学科规范不等于强行学科统一，而是在"纯文学"与"杂文学"、主流文学与边缘文学、严肃文学与消遣文学、精英文学与大众文学以及文学学科与非文学学科、单一学科与交叉学科、文学研究与文化研究的对立两极之间保持着充盈的张力。也就是说，简单地区别黑白是容易的，有难度的则在于分辨黑白两极间浓淡不一的大片灰色地带。同理，文学也在这与其他学科的新型比照中、在文化的总体关系中更加精细地显露出自身的独特面目、独特价值、独特精神。

（原载《浙江大学学报》2007年第3期，
《新华文摘》2007年第15期全文转载）

文学经典的结构与功能

有人说，“经典”的定义有几十个，有人说，可以有几百甚至更多。我们当然不是到语用现实中去讨论，在“经典营销”、“经典搞笑”、“经典签名”、“经典短信”甚至“经典骂人”流行的眼下，在后现代之风已经把“经典”要么颠覆，要么解构，要么庸俗化为“流行”、粗鄙化为“大众”的今天，重提“经典”，当然是以原创性、模范性、权威性为指向的。但即使这样，关于什么是经典，每个领域、每个学科、每个行当甚至每个人还是会有自己的见解。

然而，不管意见如何分歧，但经典必须具备两个要件，我想大家都能达成一致：其一，在时间上经典必须能长久地起作用，可以“活”在一代、几代甚至几十代人中间；其二，在空间上经典必须能广远地起作用，可以超越地域、民族甚至国家的疆界。我们谈文学经典，当然不是要去论证它与瓦特的蒸汽机、奥托的内燃机、贝尔的电话、冯·诺依曼的电脑这些“远亲”有什么相同，也不是要去论证它与达芬奇的绘画、米开朗基罗的雕塑、贝多芬的音乐这些“近邻”有什么不同（当然，对这些“远亲近邻”之间所具有的同与不同的认识很能加深我们对文学本身的理解），但我们的主要目的，是要在文学的经典作品与平庸作品之间竖立起一把标尺（尽管只能是一把或数把游动的标尺），这就需要立足于文学的规定性——文本，所以，我们首先面临的一个问题应该是：同是文本的文学经典，它与哲学经典、宗教经典、伦理学经典、经济学经典、科学理论经典等等，有着怎样的不同？

一、文学经典与非文学经典

有人认为文学经典与其他学科经典之不同表现在文学要通过形象；但马上有人会在哲学、宗教的文本中找出曲折的故事和生动的人物。也有人认为这不同取决于文学能激发感情；但中外历史都记载得非常清楚，宗教所能激发的感情更为痴迷狂热。我想，最具可比性的还是：它们都是语言品。而文学，是作为艺术的语言品；其他的，都是非艺术的语言品。那么，文学作为艺术的语言品，与其他非艺术的语言品又有着怎样的不同呢？

文学与其他语言品主要在两个方面区别开来：其一，能指层面上的"堵截"，把读者的注意力牵制在语音和文字的形式处理上；其二，所指层面上的"诱导"，即把读者的注意力从字面义迅疾地引入到联想义和想象义之中。

无论文学文本也好，还是哲学、宗教、科学文本也好，既然都是语言品，当然都属符号系统，也便都具有能指和所指两大层面。文学文本的能指，即它的语音和文字，不能像其他种类的文本的能指那样，仅仅把自己作为手段，让人"得意忘言"；而是要将自己作为目的。这就需作者与读者共谋，充分开发其中的表现潜能。如果有人说："这次分手，也许这辈子再也见不着了"，这只是在日常生活离别场景中的对话而已。但如果有人这样说："别了，如果是永远的，那就，永远的，别了"，它就会引出两个后果：其一，人们会觉得奇怪，怎么这样说话？这不正常，因为在日常生活中没有人会这样说话；其二，人们会觉得很可玩味，是作诗吧？因为只有作诗才可以并需要这样。普希金《欧根·奥涅金》第八章的卷首献辞，引的就是拜伦的这样的诗句，查良铮的译本以其独到的节奏处理让汉语读者体会到了原诗的神韵，这种看来并不增加语义的回环往复并非多余，它的音韵缭绕正与我们的情绪波动合拍。也正因如此，裴多菲的"生命诚可贵/爱情价更高/若为自由故/两者皆可抛"，关于它的译作很多，一般化的翻译只不过传达出一种自由主义宣言，而殷夫的这

一译作几乎无可逾越，因为它的语音韵律和字句排列在汉语表现中已臻绝境。

当我们接触哲学、宗教、伦理、科学等文本时，也许会局部性地遇到这类能指层面上的对语音和文字的有意处理，但那不过是作为修辞手法，使文章读来生动或朗朗上口而已，我们并不感知到其中的语词指号的物质形式是独立的东西，也就是说并不会去理会语词指号的物质方面的存在，这就是语词指号的"透义性"。"语词指号所特有的'透'义性出现的时候，正是当我们完全停止知觉到指号的物质形式（正常的交际过程中发生障碍的情形除外）而只意识到指号的语义方面的时候。"[①]正是通过对"透义性"的干扰，诗把人们的注意力"堵截"在能指层面上，尽量延长语音的物理音响在我们耳膜上的逗留时间，或以文字的格式化的排列组合方式来加深在我们视网膜上的印象。关于这些，俄国形式主义作出了卓有成效的研究，用雅可布森的话来说就是："诗歌的显著特征在于，语词是作为语词被感知的，而不只是作为所指对象的代表或感情的发泄，词和词的排列，词的意义、词的外部和内部形式具有自身的分量和价值。"[②]

文学文本的另一个方面，就是在所指层面上竭尽"诱导"之力，不让读者的注意力在字面意义上有所停留，而是迅疾地进入联想和想象之中，这是文学文本与其他文本的另一大区别。当然，这其中不能被理解成断然的分界，从大类说，文学文本与哲学、宗教文本可能相距更近而与科学文本可能相距更远一些，如果建立一个谱系，那文学文本在一端，科学文本便在另一端，而宗教文本和哲学文本则在中间，其中宗教文本可能离文学文本一端更近些（它的有些章节、韵文和故事甚至就可以当作文学来读，但不能否认的是，它们又都是宗教教义的比喻、模拟、阐发和说明，也就是联想义和想象义又回到了字面义）；哲学文本可能离科学文本一端更近些；从小类来说，诗歌可能又是文学文本中与其他

① 〔波〕沙夫：《语义学引论》，商务印书馆 1979 年版，第 198 页。

② 〔英〕霍克斯：《结构主义与符号学》，上海译文出版社 1987 年版，第 63 页。

文本相距最远的一端，而科学文本中的说明书，也可作为与之对立的另一端的端点。在一首抒情诗中，联想与想象给我们造成一个虚幻的世界，我们可以在其中与天地相接，与日月交辉，与江河共流，与万物同化。而在一份说明书中，我们可得字字句句地根据其字面意义实行。譬如是一份药品使用说明书，我们当然也可以有联想和想象，我们会联想和想象到病愈后，可以与家人一起到野外郊游等等，但说明书上规定只能吃一颗药就是吃一颗药，不能因为想早点出院就由着自己的愿望吃五颗六颗，说不定那会送命。由此可以看出，文学文本的字面义不过是一扇门，它让我们进入一个大大的家，家里的林林总总则是联想义；其他文本有的跨过字面义的门也能进入一个联想义生成的小小的家，如哲学和宗教，有的则只能是门就是家、家就是门，如科学论文和使用说明书等，它的所有意义都已全部明明白白地摆放在字面义中。

二、经典文学与非经典文学

一说经典文学，我们脑海里马上浮现出荷马的史诗、但丁的《神曲》、莎士比亚的剧本、巴尔扎克的小说，还有屈原的《离骚》、李杜的诗歌、苏轼的词作、关汉卿的曲本、曹雪芹的《红楼梦》，等等。这可开列出一份太长太长的书单，走马灯似的不停地转——有的转到了台前，有的转到了幕后。它们类别不同，风格迥异，难以适用同一把标尺，但无不经历过“时间”、“空间”两把最严厉标尺的测量，并仍在继续被测量之中。

一个时代有一个时代的标准，一个民族有一个民族的标准，这些作品超越了时代和民族的限制，无疑是经典作品，探讨他们与一般作品的同与不同，应能窥测其中奥秘。这奥秘仅仅只存在于静态的文本之中，还是存在于文本与读者的动态的关系之中？现在的理论家都已充分地注意到：以往的关于文学经典的理论太执著于文本，忽视了读者作为动态因素在文学经典实现其艺术功能过程中的重要作用。于是，对经典的研究重心由文本之内转移到文本之外，甚至出现了对经典文本的虚

无主义态度。我们一方面要看到动态的读者接受所要求的文学文本的个性，同时也应看到其中的共性：一个作品为不同时代、不同民族、不同读者群体所欢迎，一定有它文本结构与阅读需求之间的契合。

如何分析一般文学作品，波兰理论家罗曼·英伽登为我们提供了一个范例，他所提出的文学作品多层次构成理论：一个作品"它包括(a)语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次；(b)意群层次：句子意义和全部句群意义的层次；(c)图式化外观层次，作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来；(d)在句子投射的意向事态中描绘的客体层次"。[①] 最后形成"质的整体的结晶的核心"，在有些作品中是"具有审美价值的情感性质构成质的综合整体的价值核心"，或者是"一个陷入悲剧冲突的人物性格"，或者是"表现在一种形而上学性质的形式中"。[②] 概而言之，第一层为语音层次；第二层为语义层次；第三层为作品世界层次；第四层为作品观念层次；最后是取决于以上层次的"有机合成"形成的"复调和声"才得以呈现的"形而上"层次。在他的逐层递进的作品构成理论中，我们可以看到，前四个层次，可以说任何文学作品都具备，而最后一个"形而上"层次，则不是一般作品所能具有的。而这正是平庸作品所不可具有的经典作品的深层结构。

透过最表层的语音和文字，我们得到了语义；透过语义的层面，我们得到了"作品的世界"；透过"作品世界"的层面，我们得到了"观点"；但透过"观点"的层面，我们在少数作品中得到了"形而上性质"，那种崇高的、可怕的、神圣的或悲剧性的等等言说不清的东西，而在大部分作品中，我们只能两手空空。为什么？英伽登没有再往下分析，但我们却不能就此止步。

当我们再行前进，便能发现，英伽登的疏漏在于：前面的四个层面与最后的"形而上性质"并不构成直接的因果关系，也就是说，崇高的、悲剧性的、可怕的、神圣的等"形而上性质"，的确必须来之于"语音"、

①② 〔波〕英伽登：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司 1988 年版，第 10 页，第 88 页。

“语义”、“世界”、“观点”四个层面，但这四个层面的组合并不必然地都能产生“形而上性质”。

这就不能不考虑是什么样的语音、语义、世界、观点等层面的结合才能激发出“形而上性质”。让我们对文学作品再深入地加以剖析：如果说语音和语义的字面义构成了作品的最稳定的“显结构”，那么，语义的联想义和观点则构成了作品的变化着的“潜结构”。这“潜结构”只能“寄生”于作品的“显结构”之中。把称得上经典的文学作品使用理论的眼光作一由表及里的结构分析，我们可以大致得到这样一些层面：

第一层“题材”，也就是写进作品的材料，它是一部作品内容的最外层，或者说是作品所涉生活领域的外延标签。

第二层“字面形象”，即进入作品的所有材料已由语言文字凝聚成一个完整的形象体系，它与作品的字面层重合，通过声音或字义呈现在读者面前，它的重要性在于：它就是现实的作品，或者说是作品的直接现实。它与其他层面的关系是：其前的“题材”层面是尚未完成的“字面形象”；其后的各个层面又都是它的蕴含。

第三层是“特殊问题”，就是作品通过具体的人和事直接反映出来的生活矛盾，是在特定的时间和空间之内，才得以存在的特殊矛盾。如抗日战争、解放战争、合作化运动、“文化大革命”运动、知青下乡或返城、土地承包到户、国营企业改制、富余人员下岗等等。它主要对应于一定时期的政治任务或政治事件。

第四层是“一般问题”，就是突破具体的时代范围和历史阶段，呈现出时空界限相对模糊的特点的一般社会矛盾。如“民族生存”，就超越了“抗日战争”，“历史浩劫”就超越了“文化大革命”运动，“振兴祖国”就超越了各项具体的改革内容等。它主要对应于社会生活。

第五层是不同文化共同体内部的普遍问题，由于语言、地理环境、生活习俗、历史承续等不同所形成的不同思维方式、行为方式和伦理纲常。它主要对应于民族文化，如“文化大革命”就其作为“历史浩劫”来说，就特别包含着中国文化中所特有的根源。

第六层是“基本问题”，它指的是与人类的生存发展关系密切，甚至

与人类同生共灭的重大矛盾，如生与死、食与性、老与病、情与爱，以及战争、和平、权利等等。它主要对应于哲学层面的思考。

第七层是对于“终极问题”的追问，如人是什么？人来到世界有什么意义？人又将去到哪里？由这终极关怀的相同部分，我们在不同教派的宗教教义中发现了共同的充满爱、善、美的天国，又由这终极关怀的不同部分，我们在历史和现实中发现了宗教冲突最可怖的一面。

第八层“人性内核”，是指作者（包括读者）对于作品中涉及的人类生存发展的基本问题以及终极问题的特有认识、理解和把握。正是各各相通而又不同的人性内核，映照出人性的具体性和丰富性。

前面三个层面，即“题材”层、“字面形象”层、“特殊问题”层，可以说是一切文学作品都容易具有的，但是，愈往下深入，被淘汰的作品便愈多，而愈能传世的作品相应的品位也愈高。作品的伟大程度，或者也可以说作品的生命力和影响力，亦即作品对具体时空的超越力，是与它在这些层面上所具有的由浅而深的“穿透力”成正比的。流行文学的弊病就是作者置身于特定的历史阶段写具体的人和事，揭示的也是特定时期的特有问题，随着这些特有问题的被解决，它们的“轰动效应”也便丧失了。创作上的一个通病，就是把作品写得太实，缺乏向深层的“穿透力”，过于拘束在“特殊问题”层面上，把写出特定历史阶段的具体人和事当作了“目标”，而不是当作向下深入的“路标”。建国后“十七年文学”的通病就在于此：政治任务排挤了作家的独立思考，阶级分析顶替了作家的社会认识，限制了作家们往更为深广层次开掘的可能性。而“反思”文学和“寻根”文学，作者已从特定的历史阶段超越出来，不仅仅只探究特定历史时期的特有问题，而将其置放于社会政治或民族文化的大前提下审视考察：“四人帮”为什么会产生？这涉及到体制和社会结构的问题；那为什么会有这样的体制和社会结构呢？这又得回溯到中国的历史文化根源。这就诱使作者突破某一特定历史阶段的具体答案，而注目于广泛普遍的论题。当然，假如到此为止，那还只能是“社会文学”或“文化文学”。再深入一步，就是面对人类生存发展的基本问题直至终极问题。《百年孤独》的作者马尔克斯在答弗朗切斯克·阿罗约

的访问时说："对我来说，重要的不是这部小说本身，而是在将近两年的时间里，我每天八小时关起门来思考有关爱情、老年和死亡的问题，我并没有受到这个问题的影响，而是被打动了心，对这三个观念发生了越来越大的兴趣。"尽管人类的基本问题远不止这些，但应该承认，包括这些在内的关系到人类命运的重大问题，无时无刻不在烦扰着人类。正是这种不论任何时代、任何地域，只要是人就不能不关心的问题，任随对这些问题不同时代、不同地域、不同人物可以有不同的回答，但却肯定无疑引发着共同的兴趣。

沧海桑田，世事如烟，作品处在作者、读者、研究者的关系网中也时时在变，它的由浅而深的各个结构层面，越是表层的具体人事景物以其所处特定历史阶段的特殊性，越易在迅速变化的世界和读者面前成为过眼烟云；越是隐藏深处的人类生存发展的基本问题和终极问题层，越能与不同时代不同区域的读者构成恒定的关系。这正所谓云动，月不动，月动，天不动（当然现代科学证明，天也在动）。所以，古埃及的狮身人面像几千年来一直向人类询问着同样的问题。但凡伟大作品莫不如此：《战争与和平》就是以"战争"与"和平"作为两大轴心，展开对人生、命运、爱情、死亡、权利、民族、世界……以至宇宙的精神探索，远远超越了抗击拿破仑入侵的题旨。《红楼梦》更是以虚虚实实、真真假假、显显隐隐的笔墨，明里写一大户人家的荣辱兴衰，暗里囊括了开天辟地以来的种种冤债孽账，到头来终逃不脱四大要旨：权、财、色、子。作者在《好了歌》及解中做出了淋漓尽致的发挥，"好"便是"了"，"了"便是"好"，看似大彻大悟；既然大彻大悟，又何必"披阅十载，增删五次"，"满纸荒唐言，一把辛酸泪"地执迷不悟呢？其实，这正是天才作家们的共同特点，那就是善于深入到人性内核中去对这些基本问题进行探索，在既大彻大悟又大疑大惑的矛盾中，作品才得以永葆其魅力。这就是有些作品所写之人之事与我们相隔天涯却似乎近在咫尺；而另一些作品，所写之人之事与我们虽近在咫尺却如隔天涯的根本原因。当然还有一类作品，所写之人之事既近在咫尺又远在天涯，而这，正是经典作品的特点。从政治问题到社会问题到文化问题再到哲学、宗教问题，不同的人愈往

下深入愈能发现共同的话题，因为哲学对基本问题的思考和宗教对终极问题的信仰所关涉的，是人类生存发展的共同基盘。这也便是愈在小作品中题材愈显重要，而愈在大作品中题材愈丧失分量的主要原因。如果说，在小作品中"题材"占据了作品内容的大半的话，那么，在大作品中，"题材"只不过是提供了一种契机——尽管是必不可少有时甚至是不可替换的契机——如同重云为阳光提供了一条缝隙，天才们的艺术之光穿过题材的"缝隙"，透过一个个层面，一直照射到最底层。在最表层的人物动作与最深层的人性内核之间，各个层面相互挤兑又相互糅和浑然一体，形成了各个层面之间真正的"复调和声"，由此产生出作品的"形而上性质"，使我们读之或如醍醐灌顶，或如冰水浸骨，或一时心潮澎湃，或一时毛发倒竖……感同身受，灵魂激荡。

三、结构转化为功能

文学作品的"潜结构"，分析为七层也好八层也罢，这既是优秀作品确可供人深入的艺术空间之所在，也是为能说明问题的理论概括之所需，切不可作机械理解。一个更为重要的问题在于：它们如何实现其艺术功能？这就要涉及到审美的或艺术作品的一个带有根本性的问题，那就是必须通过由表及里一层一层逐层"投射"。这如同我们观赏彩虹，那是由于我们的眼睛看到云中水珠形成的阳光的折射。这个比喻至少包含两个意思：其一，它必须包含三个要素，阳光、云层、眼睛，这三者缺一不可；其二，相互之间得保持一定的距离和角度。同理，我们欣赏文学作品，也必须由语音和文字所构成的最表层的字面形象世界，让我们的人生经历、情感体验、艺术素养投射在其中，然后得以生成浅层的、深层的联想义，以至无穷。以作品的"既有"，构造着作品的"空白"，"如果空白确实对于读者能动性关系重大，那么读者的参与就并非简单地将本文中的既定安排'内在化'，而是在空白引导下，使之活动起来并互相转化。审美对象便作为这一活动的结果呈现出来。空白结构组织

了读者的参与，同时展现了这一结构与阅读主体间的内在联系”。[①] 文本中所“完全”没有的层次，读者是无法凭空生成的。这正是我们与某些理论家的区别：我们不能无限夸大“读者的文本”的功能，读者再丰富的想象力也得建基于作者的文本所提供潜在的召唤结构。而且，文学文本中的结构层次与艺术欣赏中的功能实现，还必须遵循这样的机制：其作品结构中的社会层面也好，文化层面也好，还是哲学层面、宗教层面也好，都得经由最具体最感性的人、事、景、物这一表层，没有这一表层，其任何所谓的深层结构都将无所附丽。把文学的这一特点比作“空筐结构”也好，“召唤结构”也好，还是古人早已说过的“不写之写”、“以有限之笔出无限况味”也好，统统一样：没有这有限之笔，何来无限况味！

但是，有不少人把这种由结构到功能的实现，不是看作彩虹般的投射，而是错当成仓库储物似的堆放：凡不顾及作品由表及里逐层深入所形成的“复调和声”的机理，机械地视作品的各个部分各个层面为仓储式的罗列堆积，随意地抽取或者政治、或者社会、或者文化、或者哲学宗教之类的层面孤立地进行分析的，也就是说对自己所研究的对象，并未着眼于它在构成整部作品“复调合声”时的位置和产生“形而上性质”时的作用的，其研究充其量也就只能分别称之为单一的政治研究、社会研究、文化研究、哲学研究或宗教研究，总之一句话，不能称其为文学的和审美的研究。如果破坏了作品的各个层面所形成的复调和声，甚至对此不以为然，那是绝对不能获得作品的“形而上性质”的。而就文学来说，即使是伟大作品，如果失去了“复调和声”和“形而上性质”，仅就被割裂的各个层面的单独意义而言，那即便与二三流水准的政治学、社会学、文化学、哲学、宗教学著述相比，也会显得单薄而苍白。

不同的创作方法，在构建作品的表层结构、深层结构以及他们的相互关系方面也存在着不同。以任何文学作品都不可或缺地通过字面形象所活动起来的人和事所生成的虚构世界层面为例：古典主义所构建的是一种隐藏在变幻无常的现象后面的“应该在艺术里美化和规范化

① 〔德〕沃尔夫冈·伊瑟尔：《阅读活动》，中国社会科学出版社 1991 年版，第 244 页。

起来”的“自然”[1]；浪漫主义则要像把阴影掺进光明一样的把粗俗结合进崇高之中，构建一个美与丑冲突对立的世界[2]；自然主义反对浪漫主义过渡的主观干涉，要求回到自然和人，主张客观和科学，“直接的观察、精确的解剖、对存在事物的接受和描写”[3]；现实主义声称按生活的本来样子来描绘生活，要求作家在审美感受的基础上，把对生活本质的认识蕴含于对生活现象的描绘之中，追求生活现象与社会本质的统一……这些尽管都属传统的创作方法，但它们的字面形象所形成的虚构世界的“显结构”同与其对应的“潜结构”的关系都是不一样的：古典主义强调的是理性观念；浪漫主义突出的是感性和生命力；自然主义着眼的是细节与生理学真实；现实主义必然会关注政治与社会。如果说传统写法还得顾及作品的字面形象应该构成一个常态世界的话，那现代主义的种种写法则可以直接把自己关于世界的观念具体化为形象或形式，作品可以舍弃“特殊问题”层、“一般问题”层以及“一定地域的普遍问题”层，让语音和文字所表达的字面形象直接与人类生存和发展的“基本问题”或“终结问题”相结合，这就是卡夫卡的《变形记》、《城堡》等的写法。“这种叙述在实质上是极为主观的，但是在形式上又极为‘客观’。”[4]或者可以这么说，与传统写法的“显—潜”关系正好相反，现代主义的写法是外化深层问题为形式，读者的阅读也会被“颠倒”过来：不是在社会现象中读出社会本质，而是在社会本质中读出社会现象。人们不正是在诸多现代主义作品所描写的种种“本质”的形象化中指认出现实生活中的种种现象而津津乐道吗？

比起研究者来，读者往往能较为纯粹地面对作品，他的人生经历、

---

① 〔俄〕别林斯基：《论人民的诗》，《别林斯基论文学》，新文艺出版社 1958 年版，第 151 页。

② 〔法〕雨果：《〈克伦威尔〉序言》，《世界文学》1961 年第 3 期。

③ 〔法〕左拉：《戏剧上的自然主义》，《西方文论选》下卷，上海译文出版社 1979 年版，第 246 页。

④ 〔苏〕德·弗·扎东斯基：《卡夫卡真貌》，叶廷芳编：《论卡夫卡》，中国社会科学出版社 1988 年版，第 445 页。

情感体验和艺术素养决定了他以什么样的眼睛去看作品内的"彩虹"，通过字面形象所活动起来的人和事所生成的虚构世界，他能从中看到怎样的深层结构？或许，他只能看见"特殊问题"层面的政治现状或"一般问题"层面的社会现实，或许能入木三分地直逼人类生存发展的"基本问题"或"终极问题"。反过来也可以这样说：作品的深层结构其实是读者人生体验和艺术素养通过浅层结构的心理投射。越是优秀的作品，它的语音文字所形成的字面层越能提供联想义生成的空间，加上读者阅读时的临场心境又影响着对其人生体验、情感生活和艺术素养的调度，所以，好诗永无达诂。

"一切历史都是当代史。"[①]一个时代有一个时代的中心任务和关注焦点，一个时代有一个时代的审美趣味和阅读期待，所以，一个时代有一个时代的流行作品。作品流行的条件，就是"显结构"与时代需求相对应。如果一个作品不仅在"显结构"，即故事层面、政治层面和社会层面满足时代需求，而且还拥有文化、哲学、宗教等"潜结构"，那么，它就能由大众文学步入经典的行列。反之，如果一部作品不存在"潜结构"，不拥有在文化、哲学、宗教等层面供人开采的价值，那么，即使它一时非常"轰动"，那也只不过跻身"畅销作品"之列而已，而无法希冀有朝一日变身经典的时来运转。当然，如果一部经典作品的"显结构"因时代的原因或地域的原因，其故事层面、政治层面和社会层面与受众的口味相距太远，以致造成了接受障碍，那也存在被有意误读甚至改写的可能。现代"灰姑娘"、现代"唐吉诃德"、现代"罗密欧与朱丽叶"，以及新版《梁祝》、《红楼梦》、《白蛇传》等，莫不如此。比较荷马的《奥德修纪》、丁尼生的《尤利西斯》以及乔伊斯的《尤利西斯》，任何人都会发现，越到表层，它们之间的差异越大，越到深层，它们之间的差异越小，都是同样的道理。作为相反，如果是越到表层的"显结构"相互间的差异越小，越到深层"潜结构"相互间的差异越大，那就是借用或反讽，丁尼生的诗《食莲人》与荷马的《奥德修纪》之间，周星驰的电影《大话西游》与小说

① 〔意〕克罗齐：《历史学的理论和实际》，商务印书馆 1986 年版，第 6 页。

《西游记》之间，便构成了这种关系。

任何时代又都不会只有一个阅读群体，不同的阅读层次寻找着不同的作品类型，在这意义上我们可以说：文学也有自己的三百六十行，行行出状元。在一个高中女生眼里，也许琼瑶是她的最爱，而在一个武侠迷眼里，金庸则成了不可逾越的高峰。但是，我们也得承认，世上还有另一类作品，它们使“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”[①]这类作品兼数味于一身，集多种类型之所长，造就了作品的多层次、多侧面、立体化和深广度，包容了各种层次读者的期待视野，甚至让不同时代不同国度不同层次的读者，都能在其中各得其所。《红楼梦》是这样的作品，《哈姆雷特》、《战争与和平》、《百年孤独》等，也都是这样的作品。因此，综合型比单一型更能成为经典或更能活得长久。正由于此，我们说，金庸作品所以比同类武侠更有人缘，不正得益于他除了故事情节外，还特别着意于社会文化层面的经营。但是反过来，与那些真正的存世经典相比，金庸作品在其“潜结构”的营造方面，又让我们不免感觉单薄。

作品除了综合型和单一型的区别，还有着“存史”与“存世”之分。我们知道，艺术史不同于科学史，每一部独创的作品都是一次重新开始。但我们也得注意到，艺术的技艺发展史却类似于科学技术史，它也表现为一条不断汇流壮大的上升线。有那么一些艺术家，他们的作品从来没有赢得过众多的读者，但他们的某些发明专利却为后来的艺术家开辟了无限可能。沈约的诗，我们很少有人去读，但中国文学史却不能不写沈约，他创四声八病之法，成为齐梁以后声韵谐调的金律，对后世诗、赋、词、曲的创作产生了深远的影响，但他本人的诗作，大多只能作为自己诗艺的形式脚注。当文学史讲述是谁在小说创作中第一个把景物当作独立的角色，赋景物以特有的价值，那就不能不提夏多布里昂，当他的《阿达拉》化几页篇幅来描写北美原野和神秘森林时，竟造成

① 鲁迅：《集外集拾遗补编·〈绛洞花主〉小引》，《鲁迅全集》第8卷，中国文史出版社2002年版，第87页。

了当时文坛的巨大轰动，有人甚至以《阿！啦！啦！》为题发表一篇以同样篇幅来描写一块土豆田的作品以示讽刺。当文学史讲述“意识流”时，就不能不提因写《月桂树被砍掉了》而最早试用“意识流”手法的艾杜阿·杜夏丹；也不能不提为写《克莱芙王妃》而“发明”了直接深入心理写法的拉法耶特夫人。这些人发明了枪械，但却不是那个击中靶心的人。

创作催生着理论，理论又导引着创作。作家们对现实世界、主观因素、预期效果的不同方面和不同层次的追求，吸引理论家聚集于不同色彩的旗帜之下。而有“色彩”的旗帜往往是把双刃剑：对一种倾向的赞许往往以对另一种倾向的抨击为前提，对一个领域的开拓也往往以对另一个领域的舍弃为代价。研究者要深入地理解作者的创作和读者的接受，就不能不追踪和模拟其写作过程和欣赏过程，当作者把自己的人生体验在某种审美理念的作用下形式化为作品的虚构世界，读者便得遵循一定的游戏规则到其中“淘宝”，而研究者，就得在作者创作、读者接受与自己的理论旗帜的选择之间，保持着适度的张力。也就是说，假如没有一定的角度与距离，那是无法看见彩虹的。巴赫金曾在笔记中指出：“对精神现象需要的不是解释其因果，而是理解。当我作为一个语文学家试图理解作者灌注于文本中的涵义时，当我作为一个历史学家试图理解人类活动的目的时，我作为‘我’要同某个‘你’进入对话之中。物理学不知道与自己对象会有这样的交锋，因为它的对象不是作为主体出现在他面前的。”①

一部作品仅仅在一个时代流行或能够在几个甚至几十个时代流行，仅仅在一个地域流行或能够跨民族跨国界流行，其中总有各种各样的道理，而其中，它必须在“显结构”中孕育着“潜结构”，让作品由浅而深的各个结构层面之间回荡着“复调和声”，应该是一部作品生命力和穿透力的必要保证，作品越是经典越是如此。

（原载《文艺理论研究》2008 年第 5 期）

① 〔苏〕巴赫金：《文本问题》，《巴赫金全集》第四卷，河北教育出版社 1998 年版，第 311 页。

文学语言学的体系建构

文学是语言的艺术，此话由来已久。有人说文学的本质就在语言，此话即使算错，也得在充分研究了文学与语言之关系后才能判定。然而，我国关于文学语言研究的特点，用“历史长、进展慢、成果少”来概括，似不为过。一千四百年前的沈约，创四声八病之说，可谓一大步；其后间隔了一千三百多年，“五四”新文化运动中的“白话”理论与实践，才是二大步。除此之外，多驻足于“推敲”之末，把玩于“字句”之中，而少有敢突破“润饰”、“修辞”立限去问津文学语言、图划理论建树的，至于系统考察文学语言、意欲创立专门学说的，更付阙如。

建国以后，于1954、1955年间，主要是一批语言学家，曾就“文学语言问题”展开过讨论，但论题主要是关于“文学语言”的概念外延，如“文学语言”到底是文艺作品的语言还是一切用文字写就的作品的语言等。[①] 可见与我们今日所领悟的“文学语言”又非同一码事。

尽管作为语言艺术的文学早就渴求对自身的文学语言进行研究，但真正被中国学界，尤其是文学理论界重视起来，其中实在无须羞言西方学术思潮的影响。由瑞士著名语言学家索绪尔奠定其基础的现代语言学，加上耶尔姆斯列夫、特鲁别兹柯伊、布龙菲尔德、乔姆斯基等人的推波助澜，再加上什克洛夫斯基、雅可布森、瑞恰兹、罗兰·巴尔特等不同批评圈内诸人，或从语言、或从语言学、或从语言学方法等不同视角重新审察文学，倒也打开了不少新视域。他们的身体力行，尽管间隔着遥远的时间与空间，还是使刚在“自然科学方法热”中冷静下来的中国

① 参看《文学语言问题讨论集》，文字改革出版社1957年版，第1—28页。

评坛顿生“柳暗花明又一村”之感，更何况“语言”作为文学的“第一要素”的优越地位，不像“熵”、“反馈”、“热寂”、“耗散结构”等名词术语显得那般“外在”，又无疑十倍地增强了文论家们的信心。于是，近年来，越来越多的搞文学的，纷纷到语言学里“淘金”，文学语言学自然而然地也便成了中国文学研究中的“当采学科”。

一、研究框架

如果要问：近年来我国文学语言研究的最大突破是什么？那应该这样回答：把文学语言本身作为一个重大的理论问题提出来进行研究。

我们的语言学是奠基于这样一些经典论述之上的：“语言是思想的直接现实”[①]；“语言是人类最重要的交际工具”[②]；“语言是工具、武器，人们利用它来互相交际、交流思想，达到互相了解”[③]……这些源于亚里士多德的论述，其实还仅仅是基于语言这种社会现象的基本功能所作的哲学概括，并非对于语言本身的性质和特点的理论说明。关于这一点，我国连语言学界亦未能给予足够的重视，那就更难苛求文学理论界未能越俎代庖了。至于文学语言与普通语言是什么关系，文学语言本身具有什么样的特殊性等，则是些尚未进入研究视野的“潜问题”。于是，人们陈陈相因地沿袭着一个简单的类比：既然语言是表达思想的工具，那么，文学作为社会生活的形象反映，文学语言也便成了形象地反映社会生活的工具。这样，文学语言只能是形式因素中的一个组成部分，文学研究往往是在分析了主题思想、人物形象、结构方式、表现技巧之后，再被稍微提及的小玩意儿。它被归之于“雕虫小技”之列，也就成了理所当然的事了。

---

① 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第 3 卷，人民出版社 1960 年版，第 525 页。

② 列宁：《论民族自决权》，《列宁全集》第 20 卷，人民出版社 1971 年版，第 396 页。

③ 斯大林：《马克思主义与语言学问题》，人民出版社 1964 年版，第 20 页。

(一)问题的提出

新时期以来,最早对文学语言进行集中研究的有张静,他的《文学的语言》出版于1981年,稍后,有秦牧的《语林采英》,王臻中、王长俊的《文学语言》。这些著作虽然未能突破千古相沿的思维模式,研讨范围也较狭,主要都从文学写作角度探究了语言技巧的方方面面,而难以深入到文学语言与文学本质的联系中去进行自觉的理论把握。诚如秦牧在《语林采英后记》中所言:"我为什么要尝试写这第一本书呢?原因是,在《文学基础知识》一类的书籍里,虽然大抵都辟有谈及文学语言的一章,阐论掌握和运用文学语言是如何如何的重要,但是,关于研讨文学语言问题的专书,却并不很多。"[①]他出于一位散文大家的直觉,分明地感受到了文学语言在文学创作中的独特地位。另外,较早意识到这个问题的还有汪曾祺,他一面用与人大异其趣的语言写小说,一面又用写小说的笔调写评论,吁请作家们重视"语言是艺术"。而在理论界,以现代语言学的成果为知识背景对文学语言进行研究,较早的有黄子平,他在《得意莫忘言——关于"文学语言学"的研究笔记之一》一文中,勾勒出了文学语言学的大致轮廓。要说真正把文学语言置放于哲学、心理学、思维学、社会学、符号学和现代语言学的多学科交叉的宽广层叠的视图网下进行研究,则是1986年下半年以来的事,其价值不在于获得了多少具体的结构,而在于发现了许多问题,吸引了广泛的注意,激发了强烈的兴趣。

爱因斯坦是这样评述发现问题在科学研究中的重大意义的:"提出一个问题往往比解决一个问题更重要,因为解决一个问题也许仅是一个数学上的或实验上的技能而已。而提出新的问题,新的可能性,从新的角度去看旧的问题,却需要创造性的想象力,而且标志着科学的真正进步。"[②]而海森堡甚至于认为:"提出正确的问题往往等于解决了问题

① 秦牧:《语林采英》,上海文艺出版社1983年版,第176页。

② 〔美〕爱因斯坦:《物理学的进化》,湖南教育出版社1999年版,第56页。

的大半。"[1]因为新问题的提出，本身就意味着对旧理论的突破，是对旧理论的挑战和诘难。旧有的知识和见解，总是以某种现成的形式向人们提供着理解现象的某种习惯或理论，它力图把一切都变得"司空见惯"，使研究者轻信自己已完满地解释了一切，在思维惯性和研究惰性的支配下，老在前人划定的圈圈里打转转，与新发现擦肩而过失之交臂而不自知，这才是科学认识发展的最大阻力。

从这一点看，近年来的文学语言研究，已经从根本上突破了旧有理论的束缚，从各个方面、各个层次上提出了各种各样的问题。而众多问题的提出，正是该学科生命力旺盛的显著标志，亦暗含着该学科研究框架的确立。

(二)研究框架的确立

由于语言在人类发展史上的特殊地位，以至使得关于语言的根本问题本身就成为有关人类的根本问题。而文学语言研究，不可能脱离普通语言研究的理论基础；而普通语言研究的理论基础，其最主要的几块基石，竟只能建立在假说之上，并不像人们所想象的那般坚如磐石。譬如语言与思维的关系，既有认为语言在思维之前的，也有认为思维在语言之前的，还有认为语言与思维同步的，而且各派都显得凿凿有据。再如语言与世界的关系，有种观点断定语言是任意性的产物，制定它的规则与制定任何游戏的规则并无两样，这种"约定俗成"性干脆利落地一刀砍断了语言与世界的内在联系；相反的观点则认为语言是世界的意象，语言结构与所涉的实在的结构相似，故而语言才能告诉我们关于这个实在的情况；也有的人则认为前面两种观点都不足取，力图开辟第三条道路。至于语言能力与语言行为的关系，群体语言行为与个体语言行为的关系，语言与言语转换过程中的生理心理机制，编码过程和译码过程对大脑这个复杂的功能体系的依赖，以及与其他种种非语言因素的联系等等，更是尚未找到客观有效的方法进行研究。这些尽管是

---

① 〔德〕W. 海森堡:《物理学与哲学——现代科学中的革命》，科学出版社 1974 年版，第 160 页。

普通语言学，有的甚至只是各分支语言学的研究课题，但又实实在在地影响着文学语言研究的深入。它们构成了文学语言研究框架的基础理论。

在这基础理论之上，则是关于文学语言特性问题的探讨。这是文学语言学本身的基本问题。文学语言与普通语言的关系和文学语言与文学本质的关系，是这同一问题的两个不同方面。

关于文学语言与普通语言的关系，曾有许多人孜孜以求，希图从中划出一条分明的界线。目前国内有两种相对立的观点：一种认为文学语言与普通语言有本质区别，或者说认为这两者间是可以划出分明界限的，另一种观点则相反，认为文学语言只是普通语言的一种变体，或者说两者之间并无质的区别。对此问题的最早理论探索，国外当然早已有之。俄国形式主义诸人，认为文学语言之所以成为文学语言就在于对正常语言的偏离。后来，连此派中最为杰出的理论家，也是布拉格学派的领袖人物雅可布森，对此也持一种较为温和的态度；他的功能说认为任何信息都可以有六种不同的功能：指称的、交际的、情感的、意动的、元语言的和诗歌的，这六种功能又必然与任何交际活动都得有的六个因素相对应：语境、接触、说话者、受话者、代码和信息，当焦点集中于信息自身时，文本以诗歌功能为主，此一符号系统也就成为"文学的"、"美学的"或"艺术的"。但并不因此而构成与其他类型文本间的绝对区分，因为事实上任何符号系统都兼具这六种功能，只不过其中某种功能表现得明显而其余功能较为隐蔽而已，它们根据各自的相对明显程度而构成一个等级系统，哪种功能占主导地位就看哪种因素占支配等级，然而并不排斥其他功能较为隐蔽的也在低层等级上起作用。所以他认为，诗学是"语言学的不可缺少的一部分"[①]。雷内·韦勒克作为雅可布森的布拉格学派同行，在此问题上则持一种更为委婉的态度："我们还必须认识到艺术与非艺术、文学与非文学的语言用法之间的区别是

---

① 见〔英〕安纳·杰弗森、戴维·罗比等著：《西方现代文学理论概述与比较》，湖南文艺出版社 1986 年版，第 45 页。

流动性的，没有绝对的界限。”[①]

至于文学语言与文学本质的关系，则是一个比文学语言与普通语言的关系更为复杂的问题。既然认为把语言作为文学的工具不合适，那么，认为只有语言才是文学的目的就正确吗？但这种比较倒有种方法论上的启示，俄国形式主义批评家正是在这儿寻找到自己关于文学本质的理论支点的，而今，这理论支点又正在支撑着中国不少文论家的理论。什克洛夫斯基认为：“艺术是体验一件事物形成的手段；至于所完成的是什么在艺术中是不重要的。”[②]于是，文学也就成了语言的工艺学，“它的价值不取决于语言学以外的知识”。[③]问题显然不在于中国的文论家们把这结论推进了多少还是驳倒了多少，而是使我们的有着悠久的“文以载道”传统的批评，能用另一种眼光来打量文学，在“文学是一种意识形态”之外，注意到那些“使文学成为文学的东西”，这无论对开阔批评空间还是细密创作笔触都是大有裨益的。

在文学语言的特性的层次之上，是文学语言的构成要素和构成方式，也就是从各个不同侧面或局部对文学语言进行研究。当然，研究框架的层次并不就等于研究工作的顺序，谁也无法先把普通语言学的基本问题都解决了，再来解决文学语言的基本问题，继之才能探讨文学语言的各个细部。正常的研究情况往往是基础部分与上层部分交错影响、相互推进，任何方面的进展都会深化人们对其他方面的认识。

文学语言的构成要素有语音、语形、语义；语义又包括句义、语象和语蕴。语音是语言的物质外壳，日常语言的语音是语言在自然状态下的物质存在形式，文学语言的语音就最大程度地丧失了这种“自然状态”。当然，在语音的构成上，文学语言的语音也是由音素、音位、音节、音流等构成韵系统。汉语语音的最大特点是什么，它们在文学创作中具有什么美学意味等，这方面我们的研究并没超过祖先的研究。语形

---

① 〔美〕韦勒克、沃伦《文学理论》，三联书店 1984 年版，第 13 页。

②③ 〔比〕布洛克曼：《结构主义：莫斯科——布拉格——巴黎》，商务印书馆 1981 年版，第 52、33 页。

其实就是文字，是用来记录语言的符号体系。把语形作为文学语言的一个层面，理由之一是在一般书面语言中，文字的书写形式往往是不被注意的，但在文学语言中，有时文字的书写形式能够有非常微妙的作用，可以激发出独特的美学功能；理由之二是，汉字基本是表意文字，现代文学作品又基本取书面形式存在，而汉字作为表意文字与英、法、德、俄等表音文字又很有些不同，它并不像一般表音文字仅仅是"符号的符号"，关于这一点，后文还将着重论述。语义是通过一定的语音（包括语形）形式所表示出来的内容。这种普通语言学的理解似乎很难深入说明文学语言的实际。在文学语言中，语言的意义是个非常复杂的问题，它不仅包括词素的意义、词的意义、词组的意义、句子的意义，同时还包括语境的意义、文化背景的意义、作者的潜藏意义、读者的附加意义……所以，文学语言的语义实际又可分为三个层面：句义（字面语义）、语象和语蕴。这种语义的多层次性正是文学语言最重要的特点，相形于这种语言的"立体性"，科学语言不能不显得"平面"，故而韦勒克称文学语言是"高度'内涵'的"[①]。

文学语言的构成方式有词法、句法、句段、章法等。词法指词的构成规则和变化规则，汉语词法主要指构词法和词类，因现代汉语"缺少发达的形态"[②]，构形法只能对付词的重叠、增添辅助词、嵌音等，往往结合进构词法中使用。构词法是在已有词素的基础上构成新词的方法，它分形态构词法和句法构词法，在汉语中起主要作用的又为句法构词法，它按照词与词的组合规则把两个词根词素组合起来构成新词。在文学创作中，利用构词法（或构形法）改变既有词语的个别成分来翻造词语，更是每个作家丰富和扩大自己的词汇库存，强化作品的表现效果的基本方法。词类是从词形语法性质的角度给词划分出来的类别，它是依据词的不同形态、意义、功能划分出来的，说明词的用法。而打破词的固有用法，根据需要进行种种活用，已经成了新时期诗歌、小说

① 〔美〕韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店 1984 年版，第 11 页。
② 吕叔湘：《汉语语法分析问题》，语文出版社 2002 年版，第 12 页。

创作中引人注目的现象，正待人们进行新的理论说明。句法是组词成句的规则，它包括词与词的组合关系，句子的结构和句子的类别等内容。结构语言学的句法研究，主要着眼于各单位之间的关系和层次，转换生成语法中的句法研究，主要着眼于表层结构和深层结构之间的转换规则。句法结构可分外在形式与内在意义，外在形式具线性特征，即组成句子的一系列词，在时间、空间上都是不重复的，总是先后有序的；内在意义表现为显性意义与隐性意义，显性意义是词和词组合所显示的陈述、支配、偏正、并列等关系，隐性意义是词与词组合所隐含的只能由句子中的言语意义来确定的"施事——动作——受事"等关系意义。句段是索诸尔率先提出的，他以句段关系和联想关系这对范畴，一横一纵组结了整个语言系统中最根本的两种关系，把语言系统中的每一语言单位都网络起来。后经雅可布森的发挥，把句段关系与联想关系，也就是组合关系与聚合关系的对立同文学创作中的转喻与隐喻的对立联系起来，"诗歌功能把等值原则从选择轴弹向组合轴"[①]。到罗兰·巴尔特，则更进一步，闯入叙事作品中去捕捉此类对立："核心"功能——转喻——横组合关系作为对立的一方；"催化"功能——隐喻——纵聚合关系作为对立的另一方。至此，句段研究小可研讨句子、短语、词，以至语音学的音位和语义学的义位；大可研讨复句、句群、章节，以至整体结构甚至作品外因素，其张力和潜力着实叫人吃惊。章法，从文学语言的研究角度看，主要包括语感、语调和语体等层次。语感本身并不属于语言，它是运用语言的主体对语言的音、形、义的感知能力，所以具有强烈的个人性，但另一方面，信息的发送者总是力图在言语行为中将语感物化，把各种意义包括各种附加色彩都凝固于内；信息的接受者又总是首先得把物化的语感，也就是各种意义和附加色彩转换为现实的语感，然后再根据现实的语感进行破译，这样，语感就成为言语交流的不可缺少的基本环节。在文学语言中，语感呈现出为普通语言所不能比拟的丰富内容，渗透在文本的一切方面。语调指话语的旋律模式，它主要利

① 〔英〕霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社 1987 年版，第 78 页。

用语音的各种变化来传达言语所表示的意义差别，除具语义功能外还具语法功能，直接构成着作品的情绪色彩。语体是由运用语言的综合特点形成的，它的分类是个较为复杂的事，基本可分为科学语体、日常语体、文艺语体三大类，它们每类又都可分为书面语体和口语体。除此之外，同属文艺语体的又可根据不同的体裁、不同的作家、同一作家的不同作品进行更精细的区分。

这么多的方方面面，目前的文学语言研究都或多或少有所涉及，有的深入一些，有的浮浅一些，有的继承"土"遗产多一些，有的借鉴"洋"遗产多一些，综合起来看，实在是在尝试着建立中国的文学语言学体系，并且已经有人笃行于此。这又不能不顾及我国文学语言研究的条件和限制。

二、条件和限制

对文学语言进行研究就不能不考虑到如下一些条件和限制：如汉语特点、文学特性、逻辑体系。

（一）汉语特点

非常遗憾，尽管我们有继承权，但是我们的祖先在语言学方面并没留下太多可供继承的遗产，我们现有的体系还基本上是在搬用前苏联的或欧美的。一个明显的事实是：这些语言学理论所主要依据的语言都属印欧语系，而汉语却属汉藏语系。虽然就普通语言学的最基本的原理来说，应可适用于一切语言，但光凭几条最基本的原理决不可能构建完整的语言学体系，一旦涉及具体的语言事实，不同语系、不同语种的语言会有很大差异，即使学界煌煌巨子如索绪尔，在其著作里也不难发现对汉语的错误理解。所以，把汉语硬塞入西方语言学模式，难免会生削足适履之弊。汉语的特点是主要利用音节、声调、词序、虚词来表达语义，缺少形态变化而富孤立性的。事实也正是，语言的特点直接决定着语言研究的特点，这就是我国两千多年的语言研究一直来重语义和文字，而不像西方（亦包括印度）的语言研究从公元前就重语法和语

音的原因所在。

虽然我们的祖先没有系统的语法学和语音学，但却有非常发达的文字学和训诂学。语言都是说和听的符号系统，但汉语却更是写和看的符号系统，这话虽然偏激，但却不无道理。汉语中确有语音不能表达，必得语形才能表达的情况，语形系统远比语音系统普遍和统一，语形既能把相同的音节区别开来，又能把不同的方言串通起来。有人从信息论角度给汉字总结出三个特点：第一是冗余性强，几乎每个汉字都是一个语素，而组成多音词后，每个音节又得据其语素用相应汉字书写，这大大超出了交流信息的需要，虽造成掌握困难，但在区分同音词和阅读反应速度上却成优点。第二是综合性强，不像欧美的拼音文字都是单纯的语音分析，而是语音、语义两方面的分析；不像拼音文字只能从语音分析获知语义，而是可以双渠道——一条是语音渠道、一条是语形渠道——获知语义。对失语病人的研究表明，汉字读音障碍者一般不影响书写和对词义的理解，而使用拼音文字的患者却不可能，这就肯定了汉字是既以语音编码又以图形编码输入大脑的，它们同时都与字义相联系，对裂脑人的研究也初步证实了这一点。第三是孤离性强，即不像一般的拼音文字仅以"词"为出现单位，却可以以"字—语素"为出现单位，不依赖上下文单独出现表示交际中的信息的程度远比拼音文字为高。[①]

汉语的这些特点，如何在语言学理论中体现出来，如何在使用汉语进行文学创作的文学语言学理论中体现出来，都尚待认真研讨。

（二）文学特性

文学语言研究从本质上说应该是美学研究，但从国外、国内的研究情况看，这一方面一直面临着各方面的挑战，而且常常是几方面的针锋相对的观点冲突。关键系在对两种关系的理解：一、能指与所指；二、要素与系统。

---

① 参看史有为：《汉字的性质、特点与汉字教学》，《世界汉语教学》1987 年创刊号。

索绪尔为了消除"概念"、"音响形象"和"符号"这三者之间可能引起的歧义，提出"保留用符号这个词表示整体，用所指和能指分别代替概念和音响形象"。① 并进一步指出："能指和所指的联系是任意的"，也就是"语言符号是任意的"。② 在这里，索绪尔指出的是语言的音、义之间的任意性，并且仅此而已，但是，这条语言学的"第一个原则"却被各种各样的人"各取所需"着，有的用它来说明文学创作"任意性"的合乎逻辑，有的用它来切断文学创作与现实世界的自然联系，有的用它来证明文学创作的本质和目的就是语言游戏……把如此这般的理论当作"语言的肆虐"似乎并不为过，在对传统文学理论的看似摧枯拉朽的攻击之后，其实最为古老的问题仍然存留着：文学最终需要从美学上予以说明。并且，新的疑问反倒接踵而至：如果文学创作真是任意的，那为什么人物越成功作者越不自由？如果文学创作真的与现实世界无所干系，那作者将根据什么来写，读者又将根据什么来读？言语行为中最基本的事实是，即使理解最简单的句子，也需要经验的介入，"因为每当语言出现于世界，世界就闯入了语言"。③ 还有，如果文学创作的本质和目的可以用语言游戏来说明，那为什么有的语言游戏能给人以美感，有的则不然？索绪尔在指出"符号的任意性原则没有人反对"之后，紧接着感叹说："但是发现真理往往比为这真理派定一个适当的地位来得容易。"④ 他指的是发现"任意性"这原则的头等重要性比发现这个原则本身更费周折，到了今天，这句话恐怕得改为：发现真理往往比为这真理派定一个适当的使用范围来得容易。前述种种观点都是派错了"任意性"的使用范围。他们或者是没注意到，或者是根本不承认：在"概念"（所指）的背后还有一个"对象"存在（也有人笼统地把"对象"归入所指，但我们不赞成这种理论含糊）。索绪尔所强调的任意性，指的是能指（语音，也包括非象形文字的语形）与所指（概念）之间的关系，而决非所指（概念）与对象的关系。能指与所指的关系是任意的，但概念与对象

---

①②④ 〔瑞士〕索绪尔：《普通语言学教程》，商务印书馆1985年版，第102页，第103页。

③ 〔法〕杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社，1985年版，第119页。

的关系却是自然的和非任意的，而文学创作则受语言的任意性和思维的非任意性的双重限制。

“要素”与“系统”的关系也与此相关。正因为语言符号是任意的，所以，一个要素的意义只有放入整个系统中才能确定，这是索绪尔的又一个带有革命性的观点，从根本上动摇了传统的语言观点。如果不是辩证地理解，这一真理也会变为谬误。首先，即使在语言系统中，孤立的要素本身也有潜藏着的价值，不然即使有系统也枉然。因为说一个要素本身什么都不是，它的“是”是完全由其他要素构成的整个关系所给予的，那等于承认其他要素总得是“什么”，如果其他要素也什么都不是，那什么都不是的要素构成的关系也产生不出“是”，而在什么都不是的关系中，某一要素也仍然不可能是什么。这段诘屈聱牙的拗口令实在是为了能尽量把道理说得明白一点。然而有些人一定要从中推导出文学与“写什么”无关紧要，仅在于“怎么写”，甚至于认为文学的价值只能体现在种种“怎么写”的语言、技巧、手法之中。如果考虑到以往我们对“怎么写”的无所谓和对“写什么”的“瞎起哄”，这种提法的进步意义还是不能抹杀的，但同样的，这种提法与它所反对的观点一样的片面性和局限性也是不能抹杀的，因为现在确有不少人，正用这“怎么写”的利器在一堆排泄物或一堆呕吐物上大做文章，用极为“陌生化”的处理，大异于日常的语言，显示着自己的独家“文学性”。

(三)逻辑体系

从语言学到文学学，其间的距离虽不如文学学与自然科学诸学科那般遥远，但不同的学科却有各自不同的研究对象、研究途径和研究方法，也有各自不同的概念术语形成的逻辑体系。目前的文学语言学，其研究对象无疑应是文学的，然而其研究工具却又都是语言的，这条断痕从俄国形式主义，经布拉格学派、法国结构主义一直延伸到我们身上。问题不在于可不可以采用语言学的术语系统，而在于如何实际地联结两个术语系统。这就使我们不得不注意如下用法之间的区别。

第一，在两个不同的学科中，研究的是两个基本相同的对象，方法和术语的直接搬用也便是顺理成章的事。如普通语言学所研究的“语

言”和“言语”，尽管以日常语言和日常言语为主，但并不把文学语言和文学言语排除在外，它们并非两个截然不同的东西，所以，用来研究普通语言和普通言语的方法和术语一般也可用来研究文学语言和文学言语。

第二，在两个不同的学科中，所研究的是两个本质区别的对象，但它们相互间的关系、形式、结构等方面，有一项或几项相类似，那么，可以把方法和术语类推到这一项或这几项，但必须限制在这相类似的一项或几项之内。如同样是“语言”和“言语”，有些研究者把某种具体的文艺作品看作“言语”，而把此类文艺作品所共同具有的抽象形态或模式看作“语言”，这就与一般认为的“语言”和“言语”既非同一对象又非同一逻辑层次，当然也便不能混为一谈而只能看作是类比。

第三，所研究的对象在两个不同的学科中相距甚远，截然不同，只不过在某一特征上相似而已，那么，只能把某一术语从一个学科偶然性地移到另一学科作个“比喻”罢了。如：动物语言、绘画语言、音乐语言等等即是。

不注意这些，往往会造成逻辑混乱。如有人在一篇文章中认为一般人所谈论的文学语言，“其实都是文学言语，即作为组成文学语言的要素”，而真正的文学语言，“应该被编入某一作品程序从而具备了文学意识的特殊的语言系统。一般意义的语言，在这个特殊的语言系统中往往是要素性的言语”。这其实是混淆了两个不同的逻辑层次：一个是一般人所认为的文学语言，也相当于普通语言的层次；另一个是他所认为的文学语言，其实相当于人们所认为的文学形态的层次。这两个层次的关系根本不是前者作为要素来组成后者的关系，它们都各有自己的逻辑体系。结构主义中不少人之所以把文学形态也称作文学语言，那完全是一种类比的用法，因为文学形态的结构和关系非常类似语言的结构和关系。看不清这一点，整篇文章的逻辑混乱也就不可避免了。

当然，新研究领或的开拓和新兴学科的创立，都不可避免地会出现新老学科之间、相关学科之间的“概念混战”。但是，作为科学，它要求研究者应该遵循这一基本原则：对于自己借用来的重要术语，既要明确

自己正在使用时的含义，又要掌握它在原学科中的含义；既要注意它与自己文章里的其他术语的逻辑联系，又要注意它在进入一个新学科时所占据的位置，而这位置又是由新进入的学科的整个术语系统所决定的。而这些，都是建构我们的文学语言学的逻辑体系所提出的逻辑要求。

（原载《现代诗学》，浙江大学出版社 1990 年版）

“艺术与语言统一论”的内在矛盾

一

自克罗齐提出艺术与语言的统一说以来，关于艺术与语言之关系的论述，就不再仅以只言片语的形式出现于美学论著中了。他的美学代表作，其书名就是：《作为表现的科学和一般语言学的美学》。在其第一部分“美学原理”中，他主张艺术的科学与语言的科学、美学与语言学是一回事而不是两回事：“世间并没有一门特别的语言学。人们所孜孜寻求的语言的科学，普通语言学，就它的内容可化为哲学而言，其实就是美学。任何人研究普通语言学，或哲学的语言学，也就是研究美学的问题；研究美学的问题，也就是研究普通语言学。语言的哲学就是艺术的哲学。”[①]对于这个问题，朱光潜先生曾评论指出：“至于艺术与语言的统一说则是他首次提出来的，对于语言学与美学都有深刻的意义；不过关于这方面，我们还有待于进一步的探讨。”[②]

克罗齐提出艺术与语言的统一说，是基于这样一种理论论断：直觉是表现，表现即艺术；而语言就是表现，也就是艺术。

克罗齐认为哲学的中心问题是精神，心灵活动的全体就是真实世界的全体。从这一基本点出发，他把精神分为认识和实践两类。认识

---

① 〔意〕克罗齐：《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社 1983 年版，第 153 页。

② 〔意〕克罗齐：《美学原理·美学纲要·美学原理修正版译者序》，外国文学出版社 1983 年版。

有两度：直觉与理性；实践也有两度：经济与道德。这直觉、理性、经济、道德四种基本的心灵活动所得的产品分别是：个别意象、普遍概念、个别利益、普通利益；这四种基本的心灵活动所涉的四个领域的自律价值分别是：美、真、利、善，与之对应的便是四门学科：美学、逻辑学、经济学、伦理学。这一切构成了他的"精神哲学"体系。而美学，"就是直觉（或表现的知识）的学科"①。在克罗齐看来，直觉不同于感受。感受是在直觉的界线以下的，只是事物触到感官，感官被动地"领受"，心灵并不能认识单纯的物质，物质只有在心灵的作用下，被心灵赋予形式、纳入形式才可认识。直觉也不同于知觉。知觉尽管也是一种直觉，但它是立足于实在与非实在的辨别之上来把握实在的东西为其本质的，而直觉则是对实在事物所起的知觉和对可能事物所起的单纯形象的未经划分的统一为其本质的。并且，直觉也不同于联想。联想是未经分辨的、没有统一的形象的集聚，是非创造性的；而直觉是基于想象的多样的统一，是创造性的意象的形成，而情感这内容在意象形成中才能得到形式，才能被直觉。"每一个直觉或表象同时也是表现。没有在表现中对象化了的东西就不是直觉或表象，就还只是感受和自然的事实。心灵只有借造作、赋形、表现才能直觉。"②"直觉是表现（没有多于表现的，却也没有少于表现的）。"③这表现始终是抒情的表现，直觉到一个可以表现情感的意象，就是完成了一件艺术品。所以，直觉即表现亦即艺术。

当把艺术归之于表现这一本质时，亦即等于承认艺术就是语言，因为语言的本质也是表现。"表现在本质上是审美的事实；……发声音如果不是表现什么，那就不是语言。语言是为着表现才'联贯、限定和组织起来的。"④并且直觉不能分类，表现也不能分类，语言也就不可能作为特种表现而自成一类。

他认为语言与艺术在本质上的一致有：首先，它们都是心灵的创

①②③④ 〔意〕克罗齐：《美学原理 · 美学纲要》，外国文学出版社 1983 年版，第 21 页；第 15 页；第 18 页；第 154 页。

造。人们开口说新字时，往往改变旧字的意义，这过程并非联想的而是创造的，虽然这创造所用的材料，是许多年代以来人们在社会生活中的印象；这正如已成就的表现品，必须降到印象的地位才能产生新的表现品。而这，是一个美学的基本原则。其次，语言和艺术作为表现品都是不可分的整体，正如不能从一幅描写一个人在乡间路上走的画中，区分出"运动"、"动作"、"物体"、"人物"、"陆地"、"乡间"、"路"、"个体"、"共相"等，而不损毁其中的美一样，我们也不能从句中抽象出名词、动词等而不损毁这唯一的语言实在体。这就是"全体决定诸部分的属性"。再次，语言事实与审美事实一样都具有不可简化的个性，从口里说出来的，没有两个字真正相同，情境常在变化，语言的意义也随着变化。语言的常新和无限正如艺术的常新和无限……总而言之，克罗齐在结论中说："语言学的一切科学问题和美学的问题都相同；两方面的真理与错误也相同。""在科学进展的某一阶段，语言学就其为哲学而言，必须全部没入美学里去，不留一点剩余。"[①]

克罗齐把艺术与语言视为一体的思想，其源头当可上溯到他的老师维柯。维柯雄心勃勃地要创建一种人类社会的科学，"花了足足二十年光阴去钻研"，终于找到了"诗性智慧"这一开启新科学的万能钥匙。"我们发现各种语言和文字的起源都有一个原则：原始的诸异教民族，由于一种已经证实过的本性上的必然，都是些用诗性文字来谈话的诗人。这个发现就是打开本科学的万能钥匙。它几乎花费了我的全部文学生涯的坚持不懈的钻研。"[②]"诗性"的本义就是"创造性"，诗性智慧也就是创造性的智慧。原始民族的人们，由于强壮而无知，全凭肉体方面的想象创造出事物，而这种事物因为全凭肉体方面的想象，所以又格外地具有惊人的崇高气派，使后人把他们称为"诗人们"。维柯甚至从这种诗性智慧中看出各门科学的粗糙的起源："如何通过逻辑功能去发明各种语言，如何通过伦理功能去创造出英雄们，通过经济功能去创建

① 〔意〕克罗齐：《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社 1983 年版，第 162—163 页。
② 〔意〕维柯：《新科学》，人民文学出版社 1986 年版，第 29 页，第 155 页。

出家族,通过政治功能去创建城市,通过他们的物理功能去确定出各种事物的起源全是神性的,通过专门研究人的物理功能,在某种意义上,创造人们自己。"[①]尽管他把伦理、经济、政治以及物理、天文、地理等学科都兜入诗学,显然含糊不清,但却明白无误地肯定了语言与诗在本质上的统一。他一反传统的关于诗的"摹仿"原则,确立了"想象"这一新的美学原则。诗人们首先凭凡俗智慧来感觉,后来哲学家们凭玄奥智慧来理解,所以诗人们是人类的感官,而哲学家们就是人类的理智,而无论是个人还是整个人类,都须先进入感官才能进入理智。"人们起初只感触而不感觉,接着用一种迷惑而激动的精神去感觉,最后才以一颗清醒的心灵去反思。"[②]与感触、感觉、反思相对应的是三种语言:象形符号的语言、象征或比喻的语言、书写的或凡俗的语言。与这些相对应的是三种时代:神的时代、英雄时代、人的时代。从维柯的这些思想里,不但可以见出克罗齐艺术与语言统一说的雏型,甚至可以见出克罗齐的整个"精神哲学体系"的雏型。

不过,维柯的"创造"与克罗齐的"创造"有一根本的不同点,即前者是在客观自然基础上的创造。在这不脱离客观自然基础的创造中,人才获得了感觉,获得了理智,人也才成为了人。这里,须特别注意的是维柯把握住了诗性语句与哲学语句的区别点:"诗性语句是凭情欲和恩爱的感触来造成的,至于哲学的语句却不同,是凭思索和推理来造成的,哲学语句愈升向共相,就愈接近真理;而诗性语句却愈掌握住殊相(个别具体事物),就愈确凿可凭。"[③]"在推理能力最薄弱的人们那里我们才发现到真正的诗性的词句。这种词句必须表达最强烈的热情,所以浑身具有崇高的风格,可引起惊奇感。"[④]"但是我们文明人的心智已不再受各种感官的限制了,就连凡俗人也还是如此。使心智脱离感官的就是与我们的近代语言中很丰富的那些抽象词相对应的那些抽象思想。……人们现在用唇舌来造成语句,但是心中却'空空如也',因为心

①②③④ 〔意〕维柯:《新科学》,人民文学出版社 1986 年版,第 29 页,第 155 页,第 105 页,第 105 页,第 29 页。

中所有的只是些毫无实指的虚假观念，以至近代人再也想象不出像'具有同情心的自然'那样巨大的虚幻的形象了。"[①]在对这两种不同语句的特点及功能的区分中，实已潜藏着探索艺术与语言之关系的基本思路。

二

早在古希腊的亚里士多德就曾指出过一个重要的言语事实：除了表示真和假（逻辑）的叙述句之外，还有既不表示真也不表示假（逻辑）的语句，它不是逻辑的表达而是诗的表达。在克罗齐之前或之后的研究者，几乎都追循过这条思路。施莱尔马赫认为艺术家的任务是造作个体性的形象，可语言就其本质而言是普遍性的，诗就应从语言的普遍性中抽出个体性来。"语言有两个因素，音乐的和逻辑的；诗人应使用前者并迫使后者引出个体性的形象来。说实在的，和纯科学相比，正像和个体性的形象相比一样，语言乃是某种无理性的东西。思辨和诗尽管都使用语言，但两者的倾向是对立的：前者企图使语言靠近数学定理，后者却靠近形象。"[②]洪堡特在他的《论人类语言结构的差异》中，对诗与散文（科学）提出了这样的看法："诗在它的感性显现里表现真实，这个真实是外在地和内在地被感到的真实，但诗并不关心那个使诗成为真实的东西，甚至从自身那里推拒这个特点。诗把感性显现呈现给想象力，通过它，才达到一个艺术理想的整体的沉思。相反，散文却在真实中寻求粘贴在存在之上的根和它同这个存在连接起来的丝线；所以，散文用理性的方式以事实绳结事实，以概念绳结概念，倾向在一个观念里它们的客观结合。"[③]这看法除了比较明确地断言艺术在于审美形式而科学在于逻辑形式的特质外，还注意到了艺术的虚构性，突出了

① 〔意〕维柯：《新科学》，人民文学出版社 1986 年版，第 164 页。

②③ 〔意〕克罗齐：《美学的历史》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 162 页，第 169—170 页。

艺术真实与现实真实之间的本质不同。洪堡特的追随者斯坦因哈尔，贯穿其老师的观点，清楚地区分了语言活动和逻辑思维的相异，克罗齐在赞扬他的这一功绩后，又批评他出于错误的艺术观，而把艺术仅仅当作思维的美化，把语言学仅仅当作讲话的科学以致未能完成语言学和诗学的统一。[①]

克罗齐的关于艺术是抒情的直觉的理论，在19世纪和20世纪之交，统治美学界达几十年之久。但是，在克罗齐的整个理论体系中，最引人异议的就是他对艺术作品物质实在性的否定："这种否定不仅排除了根据所用媒介对艺术进行分类的可能性，而且也忽视了艺术创作过程(比如按照石头的纹路和特性刻一座雕像，或按画笔上颜料的多少绘一幅画的过程)中常有的媒介的支配地位。被富有想象力的艺术家加工制作的物质材料，对艺术家亦发生作用，这本身就是对克罗齐'贫乏的唯心主义'的一种反驳。"[②]这一反驳的重要性，就在于承认了艺术作品的物质实在性，承认了艺术媒介的地位和价值，承认了艺术是可以分门别类的和各有其特点的。这样，文学也就成了艺术的一个门类，而语言在文学中也便是可以被分析的了，它不再被笼而统之地等同于直觉、表现和艺术了。在克罗齐之后，较早从事这方面研究的有理查兹，他认为有些人用虚构和真实来区分艺术和科学是浮浅的，因为虚构在艺术与非艺术中都有很多用途，它并非艺术的特有用途。他指出："我们可能为了依据而运用陈述，不论这种依据是真是伪，这是语言的科学用途。但是我们也有可能为了这个依据所产生的感情和看法的效果而运用陈述，这是语言的情感的用途。一旦明确地把握住了，这个区别是简单明了的。"[③]这种区分科学语言和诗的语言的基本观点，后来被大量英美文艺批评，特别是被"新批评派"的评论家作为说明文学语言特性的出发点。比尔兹利在他的《二十世纪美学》中，把理查兹他们的理论

① 〔意〕克罗齐：《美学的历史》，中国社会科学出版社1984年版，第172—173页。
② 〔美〕吉尔伯特、〔德〕库恩合著：《美学史》，上海译文出版社1989年版，第727页。
③ 《二十世纪文学评论》上册，上海译文出版社，1993年版，第204页。

归结为两点:"第一,人们长期致力于寻求的诗歌语言与科学语言之间的区别在于诗从本质上来说是情绪的语言;第二,审美判断和其他与审美有关的价值判断都可以被解释为纯感情支配的判断。"[①]作为克罗齐的门徒,科林伍德当然不能全盘接受理查兹的观点。他认为理查兹不是把语言假定为一种活动,而是假定为某种可以用不同方式加以使用而依然保持为原"物"的东西则是十分错误的。他认为艺术语言与科学语言不应在"用法"上而应在"性质"上区分开来:"讲话或者是科学性质的讲话,或者就是艺术性质的讲话,前者作出了或真或假的论断并表现了思想,后者则表现了情感。"[②]

卡西尔从自己的"文化哲学体系"出发,认为人与动物的根本区别在于动物只能对"信号"作出条件反射,只有人才能把这些"信号"改造成为有意义的符号。他认为一切人类的文化现象和精神活动,都是通过运用符号的方式给人类的种种经验以秩序:"科学在思想中给予我们以秩序;道德在行动中给予我们以秩序;艺术则在对可见、可触、可听的外观之把握中给予我们以秩序。"[③]"在艺术的符号和日常言语及书写的语言学的语词符号之间,却有着确凿无疑的区别……我们的日常经验概念可以按它们与实践的兴趣相关还是与理论的兴趣相关而被分成两类。一类关涉事物的效用,关涉这样的问题:'那有什么用?'另一类则关涉事物的原因亦即'怎么来的?'问题。但是一旦进入艺术的领域,我们必须忘掉所有这样的问题。在存在、自然、事物的经验属性背后,我们突然发现了它们的形式。这些形式不是静止的成分。它们所显示的是运动的秩序,这种秩序向我们展示了自然的新地平线……只有把艺术理解为是我们的思想、想象、情感的一种特殊倾向、一种新的态度,我们才能够把握它的真正意义和功能。"[④]

沿着卡西尔的符号理论,苏珊·朗格建立起她的符号论美学。她

① 〔美〕李普曼编:《当代美学》,光明日报出版社 1986 年版,第 7 页。
② 〔英〕科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社 1985 年版,第 269 页。
③④ 〔德〕卡西尔:《人论》,上海译文出版社 1985 年版,第 213 页,第 214 页。

认为艺术和语言虽然都是符号,但一件艺术作品显然不同于一个语言符号。语言是一种理智结构的符号形式,而艺术则是表现人类情感的符号形式。她在比较了艺术符号与语言符号的区别后坚持认为:"这一区别是根本性的区别,诗歌根本不是真正的话语,而是以推理性语言所进行的虚幻的经验,或虚幻的往事的创造;'诗歌语言'是对这一目的特别有用的语言。"[①]她在《艺术问题》第十讲《谈诗的创造》这一节中,还针对"至今却找不到一种方法能把语言的诗歌功能同语言的所有其他功能区别开来"这一难题,提出"语言的造型功能"这一标志:"因为世界上还找不出第二种东西能像诗这样把语言的造型功能如此清晰地展示出来,在某种程度上,我们甚至可以把诗歌称为创造性语言的'词形变化表',因为诗的语言是高度造型化的。诗并不是一种美化过的论述,也不是一种特别有效的叙述事物的方式,尽管在论述中也会产生出具有真实艺术效果的诗的结构。诗从本来意义上说并不是一种叙述,而是创造出来的作用于知觉的人类经验。"[②]

三

总之,对于语言与艺术之关系这一问题,把以上所提到的最富代表性的看法同因篇幅所限而未能提到的其他不少人的看法集中起来,其基本相似点有三:

第一,就语言之对象世界而言,认为艺术语言与一般语言的开放性不同,坚持其封闭性。

从古希腊开始,艺术即被看作是因材料而异的模仿,而文学则是用语言来进行的模仿。这被模仿的对象是什么呢?在柏拉图那里,艺术只能是自然界的模仿,而自然界又只能是理念世界的模仿,因此艺术成了"影子的影子";在亚里士多德那里,艺术所模仿的自然界是真实的存

① 〔美〕苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社 1986 年版,第 291 页。
② 〔美〕苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社 1983 年版,第 145—146 页。

在，它能通过对事物本质规律的模仿而比现实更真实、更理想，“因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事”。对普洛丁来说，艺术模仿的对象既可以是感性世界，也可以是理性世界；对贺拉斯而言，这模仿对象是生活中的模型，是合乎自然的普遍性类型，对布瓦洛来说，这对象是人性中的永恒理性；对狄德罗来说，这对象是事物的内在联系和因果关系；对歌德来说，这对象是能表现普遍性的事物的特殊性；对谷鲁斯来说，艺术模仿则成了在人们内心中模仿外界事物精神上或物质上的特点……从上述同为“艺术模仿派”的几种关于模仿对象的不同观点中，应可见出一条发展脉络，其演进特点是：由求“真”趋向“非真”，“想象”、“理想”、“内心”、“虚构”等等人的主观因素，愈来愈多地加入其中，改造着艺术的“对象”。当然，像克罗齐之类的“艺术表现派”，把整个世界都看作是精神所生成，对他们而言，谈模仿对象则是件无意义的事。

那么，语言与对象世界到底是什么关系呢？语言所构成的对象世界与真实世界又是什么关系呢？当一批“逻辑实证主义者”确立起一条语言的意义原则时，艺术语言和一般语言，在同真实世界的关系这一问题上的差异，就显得突出了。

这条原则认为：“一个人为了使言谈具有意义，他必须能够详细说明他所述说的事情能够据以在经验上得到证实的那种方法；换句话说，必须有可能阐明什么样的观察能辨明其真伪。”①即言谈能符合事实为真，不能符合事实为假。因此，在他们眼里，文学艺术并没有传递实际知识的意义，仅仅具有刺激情感的意义；它可以充实我们的生活，但不能丰富我们的知识，也不能作为真理来评价：它既不是真的，也不是假的，是虚构的。它与真实世界是隔绝的，对外在的真实世界不具有指称性，也就是说，是无意义的。这样，艺术品与外在的真实世界形成了封闭。

第二，就语言之思维方式而言，认为艺术语言与一般语言的推理性不同，坚持其非推理性。

---

① 〔美〕阿尔斯顿：《语言哲学》，三联书店 1988 年版，第 156 页。

不少论者都着重强调了这一点:普通语言是推理性的(概念的、逻辑的、理智的);艺术语言是非推理性的(直觉的、非逻辑的、情感的)。作为与艺术相对立的一极是科学。它是人对自然的和社会的现象和过程的本质的一种客观的、系统的、以理论方式表现的知识体系,科学认识以概念、范畴、逻辑、规律和理论的形式去揭示事物的本质;而艺术则以形象、特征、个性、形式的方式去揭示人的内心世界,表现的是人的关系、感情、情绪的真实。在这一点上,苏珊·朗格的论述尤为引人注目。她指出在经验中存在着某些相互发生关系的要素,这些要素包括相异、相似、相近、相容、相离、相联等较为规范的或形式的特征,这些"眼见为实"的原始的逻辑特征,靠我们的"逻辑直觉"去把握,而一切推理方式都是把这样一些直觉认识联系在一起的手段,从一种直觉认识引导到另一种直觉认识,最后建立起一种对某种定形或理想的整体的更大型的直觉认识的手段。而艺术中的直觉虽同样也是一种原始逻辑经验,但其产生过程却与正常的过程不同,它是从对于一个完形的知觉开始的,随之便是对于这一理想的整体内部的组成要素的识别。"这样一来,能够体现这种逻辑经验的符号体系必然是一种可以把其中的细节展示出来的物理的或想象的整体,而不是那种可以结合在一起形成一种严密结构的语言符号体系。这就是艺术形式往往被说成是'有机的形式',而推理性形式却被说成是'系统的形式'的原因所在,同样也是推理性符号系统被用于科学,而艺术符号系统却被用来概括和表现'生命经验'或'情感生活'的原因所在。"①

第三,就语言之用法功效而言,认为艺术语言与一般语言的外在性不同,坚持其内在性。

沙夫在论述语词指号的特有性质时,曾指出即使是最不相同的学派的代表们,也会在这一点上达到相当一致的意见,那就是语词指号的"透义性":"当我们感知到语词指号的时候,那么,不同于所有其他的严格指号,我们并不感知到它们的物质形状是独立的东西,而恰恰相反,

① 〔美〕苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年版,第159页。

这个形状是和它的意义混同到这样一个程度，以致除非在知觉失调的情形下，我们是不会去理会语词指号的物质方面的存在的。”[①]“语词指号所特有的‘透’义性出现的时候，正是当我们完全停止知觉到指号的物质形状(正常的交际过程中发生障碍的情形除外)而只意识到指号的语义方面的时候。”[③] 此正是庄子所谓的“得意而忘言”。语言成了手段，意象成了目的。前述不少论者，在比较艺术语言与非艺术语言之差别时，都或多或少地提到了对艺术语言本身的注意，这说明他们都有意无意地感觉到了艺术语言的物质形式本身的审美价值。语言不仅仅作为手段，同时也作为目的，而这，又是以通过对语言“透义性”的干扰来实现的。极端的观点甚至认为，艺术的价值就在于艺术品的构成形式本身：绘画的价值在于色彩和线条；音乐的价值在于音响和节奏；而文学的价值就在于语言本身。媒介成了目的。

俄国形式主义较早着手研究语词指号的审美价值。什克洛夫斯基反对传统美学观把形象性同艺术性等同起来，产生了他的“作为手法的艺术”的著名形式主义理论。以赫尔德、洪堡特为发端的新语言美学找到了自己的真正继承人，一批年轻的语言学家致力于寻找使诗成为诗的东西。维克托·日尔蒙斯基的这段话并不单单代表他一个人的观点：“诗的材料不是形象，也不是激情，而是词。诗便是用词的艺术，诗歌史便是语文史。”[②]这种用词的艺术，打破了语词指号的“透义性”，把人们的注意力吸引到语词指号本身，叫人不由自主地感觉到表达形式，注意到表达所使用的词及其搭配，表达形式在一定程度上具有本体价值。用雅哥布逊的话来说，就是：“诗歌的显著特征在于，语词是作为语词被感知的，而不只是作为所指对象的代表或感情的发泄，词和词的排列、词的意义、词的外部和内部形式具有自身的分量和价值。”[④]

---

①③〔波兰〕沙夫：《语义学引论》，商务印书馆 1979 年版，第 198 页，第 205 页。

② 什克洛夫斯基等著，方珊等译：《俄国形式主义文论选》，三联书店 1989 年版，第 217 页。

④ 〔英〕霍克斯：《结构主义与符号学》，上海译文出版社 1987 年版，第 63 页。

四

这种种从封闭性、非推理性、内在性方面来界定艺术语言的做法，不可避免地也给自己带来了难题。在这三点上，可以找出的反驳理由几乎同样有力。

第一，当艺术真的与外界真实世界相隔绝，真的对现实失去指称意义，那么，人们所得的就只能是一串无意义的声音，而从纯粹的形式，从封闭的语言世界，真的能解释清楚艺术的价值所在吗？就文学而言，为什么有些文字、音韵的组合能表现和唤起人们的强烈感情，而有些却不能？平庸的思想绝不可能因格律、音韵的巧妙安排而变得诗意盎然。如果不参照那些唤起情感的性质和实在对象，不参照自身或他人涉及于大千世界的人生经验，那么，则不可能说明那些表面相似的表现方式所具有的悬殊的审美差异。有些人合乎情理地指责那些把艺术作出的陈述只看作是些“伪陈述”的人，说他们认为一个呵欠与一支协奏曲之间的差别不在于后者具有“意义”和“美”，而是认为它有一种专门造成情感状态的结构，而就这一点来说，一支协奏曲在作为刺激物时却难以与一个普通的呵欠相匹敌。厄本指出：“如果在欣赏诗人的诗句时不考虑其真伪，那么我们所欣赏的就不是诗人的意思而是别的什么。但是如果一个人真是听弦歌而知雅意，那么这种理解就必须涉及到意义的交流，而意义的交流必然与真伪问题相关。”[①]杜夫海纳说得更为干脆：“我们通过表现能力向世界开放并且被卷进了语言，因为每当语言出现于世界，世界就闯入了语言。”[②]

第二，推理性思维方式与非推理性思维方式，的确可以从基本点上区分开科学与艺术，但具体到艺术的创作过程和艺术的接受过程以及艺术品的存在方式上，这种非推理性的特点将如何展示出来，却从未得

---

① 〔美〕李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 173 页。

② 〔法〕杜夫海纳：《美学与哲学》，中国社会科学出版社 1985 年版，第 119 页。

到过明晰的解释。直觉与概念、感情与理智、无意识与有目的等，从来是艺术理论中的两难命题，否定者与肯定者都从艺术史中找到了无数对己有利的论据。音乐、建筑、雕塑、绘画等等作为艺术品本身的存在，与“推理性”的距离是一目了然的，它们都形不成概念，所以也无法进行推理。但是，这种与艺术创作和艺术接受相脱离的艺术本体，只能是一种物理的存在，是空气的振动或石块的堆砌或画布与颜料的邂逅。而一旦与创作过程、接受过程联系起来，艺术与“推理性”的似乎是一目了然的距离就消失了，连最起码的艺术判断中也不能没有推理性思维的加入。至于本身就是以推理性符号为媒介的文学，在解释这一点时更陷入一种尴尬的境地。伊森伯格把这一问题归纳为这样一种悖论：审美对象必须作用于感官，非此则不可能被我们直接感觉和欣赏，而没被直接感受和欣赏的东西不会是审美对象；但语言的确是不能被我们直接感觉和欣赏的，所以语言不能成为审美对象；然而，语言又确实能成为审美对象。换言之，语言是理智的符号，不是对感官的刺激，然而诗歌、小说、戏剧又确是典型的审美对象。[①] 伊森伯格试图从语言的非指称意义这一点来论证文学语言的审美功能，这比纯形式地探讨语言的审美功能当然有更多的合理之处，但当他面临这样的问题时显然并未深入考虑：在语言中并不是所有的非指称意义都具有审美功能的，那造成语言中有些非指称意义具审美功能而有些却不具审美功能的东西又是什么呢？苏珊·朗格也意识到了这一悖论，认为对情感生活的认识，是不可能用普通语言来表达的，但文学又必须使用语言，这种语言到底与普通语言有何差异？如无差异又怎能实现艺术功能？对这类问题苏珊·朗格也不得不承认难以解决。[②]

第三，对于艺术语言功用的内在性这一点，在引起人们文学观念的变革方面和因自身的无法弥合的破绽而招致的各种批评方面都十分突出。它把人们的目光从作者的、社会的、读者的方面引向作品本身，让

① 〔美〕李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 161 页。

② 〔美〕苏珊·朗格：《艺术问题》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 142 页。

人注意到艺术品自身的特点、结构和价值，特别地强调出艺术品的审美信息不仅仅来源于种种材料、要素，同时也来源于种种材料、要素之间的关系，还来源于构成这些关系所采用的种种技巧手段，亦即“什么”与“怎么”之不同侧重。这样，艺术品便以一种系统性而确立起自己的审美地位。针对文学而言，就是说除了语义，语音也很重要，除了语义和语音本身，它们之间的相互关系也很重要，文学作品不单单靠里面的形象来唤起读者的美感，它在不提供任何形象而只是对语词进行某些特殊处理时，也可以给读者带来美感。如果能辩证地看待这些问题，把这种对艺术语言功用的内在性的强调看作是对以往对这方面不应有的忽视的一种反拨，那当然是具有积极意义的。然而，以二十年代初俄国形式主义最先造成声势，到后来发展为本世纪各种文学派别都多少受其影响的这种“艺术本体观”，竟成了某些人坚持艺术形式主义的理论根据。在文学中，某些人据此宣扬文学创作的本质和目的，就是不受外部世界束缚的任意的语言游戏。索绪尔曾用能指来代表语音，用所指来代表语义概念，指出语音与概念之间的关系是任意的。但是，概念与其背后的“对象”之关系却是自然的、非任意的，这“对象”与概念的非任意关系制约着人们的思维，也制约着文学创作。所以，作为语言艺术的文学，它不得不接受语言的任意性和思维的非任意性的双重限制。

至此，语言与艺术之关系的问题，实质上面临着三对矛盾：真实世界——虚构世界；推理性——非推理性；外在手段——内在目的。表面看起来，似乎以虚构世界为对象，采取非推理性方式，内在为自己的目的的语言，即为艺术。但在反驳理由中，却又叫人不得不承认，真正的艺术，都不可避免地必须在与对立端点的同构中才能获得张力：艺术的确必须以虚构世界为对象，但语言却又处处得参照真实世界；艺术的确须取非推理方式，但语言却又处处离不了推理方式；艺术的确须内化手段为目的，但语言却又处处外化为手段。这三对矛盾，可以说困惑着所有语言与艺术之关系问题的探索者。

（原载《浙江学刊》1990年第6期）

意义·意思·意味

说起来非常有趣，作为“意义”，它本身却是最“意义不明”的。列维-斯特劳斯指出了这一有趣现象：“在语义学里，有一件非常奇怪的事，那就是在整个语言里，对‘意义’这个词，你要想找出它的意义恐怕是最难的了。”平心静气地想想，那被大家使用得“滚瓜烂熟”的“意义”二字到底指什么，的确是无法说清楚。奥格登和瑞恰兹在一本《意义的意义》的书中，曾一口气列举了关于“意义”的二十二种定义，如“一种内在的特征”，“词典上加在一个词之后的其他词”，“一个词的内涵”，“一个体系中任何一个事物的部位”，等等。然而即便如此，他们也未能把“意义”的各种意义列举穷尽，人们在交流中还是难免有新的混乱和误解。

至于在整个言语领域中，人们对于各种各样的话语意义的理解歧义，更是普遍现象，甚至可以这么说：世界上没有两个人对于同一句话的理解是一模一样的。

英国语义学家杰弗里·N.利奇在所著的《语义学》中，把意义划分为七种不同的类型：理性意义、内涵意义、社会意义、情感意义、反映意义、搭配意义和主题意义。

理性意义就是逻辑意义，也被叫作“外延”意义或“认知”意义，是语言交际的核心因素，语言缺少它就将丧失基本功能。从动态来说，它有一种复杂的结构，同语言的句法层次和音位层次相类似并相关联；从静态来说，它可以大致被看作“词典意义”，比较清晰、稳定，可以用另一些词句将其表述出来。

内涵意义是指一个词语所指的事物包含的许多附加的、非标准的

特性。譬如“女人”，除了包括躯体特征，如“双足”、“有子宫”外，还包括心理和社会特征，如“爱聚群”、“有母性本能”，进而还可包括未必是女性都有的特征，如“善于辞令”、“善于烹调”、“穿裙子”等。甚至由于部分人或整个社会的看法，可以包含所指事物的“公认特征”，如一直居支配地位的男子总喜欢把“脆弱”、“易哭”、“懦怯”、“缺乏理性”、“反复无常”等形容词强加于女子头上。

另外，社会意义是语词所表示的关于使用该语词的社会环境的意义，如某些语词的方言性质，标志着说话人所生活的地理环境和社会环境；某些语词的“等级”差异，表明着说话人与听话人之间的社会关系。情感意义是通过语词所反映出来的讲话人或写作者的个人感情，包括他对听者和所谈事物的态度。而反映意义，则是指在多重理性意义的情况下，当一个词的一种意义构成我们对这个词的另一种意义的反应的一部分时的意义。如“花”，原指种子植物的有性繁殖器官，所以就含有“性”的意义；又由于其艳丽的色彩，可供人观赏，所以又含有“美”的意义；由这样的外形与内质，又繁衍出许多种意义：形状像花的东西如“灯花”、“礼花”；颜色或种类错杂如“花花绿绿”；模糊迷乱如“眼花”、“昏花”；精髓部分如“艺苑之花”、“精神之花”等。其中的任一词语，通过联想，都有可能由一种意义转向另一种意义或包含多种意义。还有搭配意义，也通过联想产生，只是这些联想的产生取决于与这个词语经常搭配出现的词语。如“漂亮”和“英俊”，虽都是“好看”的理性意义，但“英俊”又以一般只能与男性搭配出现而形成与“漂亮”的差异。

杰弗里·N.利奇还提到一个意义范畴叫主题意义，这是说话者或写作者借助组织信息的方式来传递的一种意义，像语序的置换、强调手段，信息焦点的安排等。如“鼓几片掌声劈里啪啦”与“劈里啪啦鼓几片掌声”，就其理性意义显然是相同的，但实际价值却不相同，因为两句话所强调的意义并不一样。

综上所述，意义实际上可区分成三个层次。第一个层次是认知层次，其实质是言语集团的成员所共有的语言“共同体系”的一部分，它们具有限定性和稳定性的特点，在交际过程中和传达过程中，最不易走

样，其极端性的表现形式，就是“科学术语”。第二个层次是感知层次，建基于联想——以经验的相互关联为基础的思维之间的联系，都具有不限定、可变化的特点，都可以因个人经历的不同而变化。第三个层次是组合层次，即主题意义，它或者是通过不同的语法结构或者是通过重音和语调来强调句子中某一部分的信息，使其突出醒目。

与之相对应的是，不少学者都把“意义”作狭义理解，就是仅指理性意义。有种比较谨慎的意见，是把理性意义称作“意义”，而把排除了理性意义的“意义”，称作“意思”。所谓“意思”，是与感知层次和组合层次的多种意义相重合的。

我们知道，人与世界构成了种种关系，既有直接的，也有间接的。间接的关系中最主要的就是符号关系。符号可以是图形，也可以是文字，可以是描绘性的，也可以是任意性的，以用来表示或象征人、物、集团或概念等等复杂事物。而语言又是符号中最系统最严密的一种。语言以它的“所指关系”构成意义，这所指关系指语言的一部分和语言之外（即在世界中）的事物的关系。如果把这“语言的一部分”（词以及词与词的组合）称作“能指”，那么，这“语言之外的事物”就该称作“所指”。这“事物”既可指现实世界中的具体东西，也可指看不见摸不着的抽象东西，还可指想象中的非现实世界的东西。

深入一步，我们又可发现，即使在语言中，这能指与所指之间也存在着种种不同的对应关系。概括起来可分为以下四种：

1.“能指的无限”对应“所指的无限”。

2.“能指的单一”对应“所指的单一”。

3.“能指的无限”对应“所指的单一”。由于语言中的词和语法结构拥有大量的同义近义现象，表达某一思想的变体也便是无穷无尽的。据语言学家统计，“可能有数百万不同的语句表达这一话语”。

4.“单一的能指”对应“无限的所指”。这才是文学语言的具有本质特点的追求。如就现象来说，就是很早以前即被人发现的“诗无达诂”、“文无定评”。作家们强化了意义的感知层次，不是以言语集团成员所共有的语言“共同体系”为侧重面，而是以种种联想意义为侧重面。要

知道，联想意义是以个人经验为基础的，而每个人的个人经验又是各各不同的。这样，即使作家本人并非有意识地在创作有多种解法的作品，其作品的意义还是必然地呈开放性。

克莱夫·贝尔最早提出了艺术是“有意味的形式”这样个美学命题。由于他是主要针对视觉艺术的共同性质而提出的，所以几十年来，用这观点来解释语言艺术的本质时，理所当然地遇到了种种障碍，于是，同样理所当然地，也便产生了种种发挥。如有的仅把“意味”理解成内容，有的则理解为形式要素，有的认为是作品中各种因素，包括思想、人物、情节、环境、语言等的组合结构，也有的认为是叙事方式、技巧手法，等等。我所感兴趣的，是“意义”包括“意思”与“意味”的关系。这对于文学创作来说，恐怕是更为本质性的。

就语言艺术来说，“意味”就是能指与所指的多重对应，它包括能指与能指、能指与所指、所指与所指之间的或对立、或谐和的诸种关系。

譬如要你读这段话：太阳就要落山了，黄河朝着大海流去；假如要看得很远很远，请再登高一层楼去吧。再比照：白日依山尽，黄河入海流；欲穷千里目，更上一层楼。为什么我们读这段话时兴味索然，而读这首诗时却意趣盎然？若论意义，出入似乎不大，但比效果，就差之千里了。因为在王之涣的诗中，韵律和节奏使得作为能指的语音凸现出来，与普通会话中作为能指的语音形成对应，这就更强化了与语义这一所指的对立；而在语义这所指中，王之涣的登鹳雀楼与不同读者的不同登高远眺、物理世界的登高远眺与心理世界的登高远眺、现实世界的登高远眺与人生境界的登高远眺等等不同语义层次，都形成了对应，正是在这种错综的对应关系中，“意义”变成了“意味”。

小说也许不可能像诗歌那样强化能指与能指、能指与所指之间的对立，但小说在所指与所指之间的关系方面（包括浅层所指转化为能指与更深层的语义所指形成对应），却也可以下番工夫。现今大家都很讲究小说语言，这讲究往往在微观方面下工夫，如何使每句话都写得耐人咀嚼。常见的方法有：制造话语的理性意义与联想意义之间的对立，扩大字面与意蕴之间的距离，使读者的注意力在多个语义层之间往来穿

棱，超越现实的层次而进入虚构的层次；超越具体的层次而进入抽象的层次。

当然，各个作家又有不同的侧重：汪曾祺擅长制造语言的意义间隙，在语义间隙中拓展意蕴空间，以简约的词语来表达繁复的内容；张承志注重反映意义的放射性特点，利用不同物象与情感反应的传统联通渠道，形成由一种意义向数种意义的扩展；莫言比其他作家更能在语词的搭配上翻出新意，往往越出常规把明显矛盾对立的意义组合在一个句子里，以一种大反差的色调对比来强化对读者的刺激感受；何立伟则偏爱在组合层次挖掘语言潜力，词序的置换、节奏的控制以及轻重音的强调，都不是纯形式的徒劳，而是"有深意在焉"……

如果从宏观着眼，那就不再拘泥于词句段落的推敲，而是整部作品的形象世界本身即构成一个语义层面，以这样个语义层面作为能指，再表露出更深一层的语义所指。如《老人与海》，从字面形象层来看，无非写出了一个老渔夫到茫茫大海去闯荡，捕获了一条大鱼又被一群鲨鱼啃得只剩下个骨头架子，老渔夫最后拖到岸的也就这么个骨架子。但从这样个简单得近乎空空如也的框架里，却藏匿着人生境遇的丰厚内容，是人类生存状态以及生存态度的一种高度概括，而意味，也就产生于这种所指的表层结构与深层结构的对应之中。

这样一来，作品的能指与所指之间，也便产生了一种双向运动：一方面是两极扩张，相互之间拉大了距离；另一方面是两极趋同，能指与所指相依为命，任何一方的改变都引起或要求另一方的改变。而在这种扩张与趋同的双向运动中，能指与所指的多重对应愈加强烈，作品也就愈加获得了"有意味的形式"。

（原载《文艺研究》1989 年第 6 期）

小说的时间观念

第一次明确的就时间、空间问题对艺术进行探讨的，是德国的美学家莱辛。他根据艺术在题材、媒介对欣赏者感官和心理的作用，以及艺术理想等方面的因素，把以画为代表的造型艺术划入空间艺术，而把以诗为代表的一般文学划入时间艺术。黑格尔批判地继承了莱辛的诗画异质说，进一步揭示了文学的艺术特质：它作为语言艺术，从感性方面看虽不如其他艺术反映现实来得那般直接，引起欣赏者的表象经验，也达不到其他艺术通过物质媒介直诉感官所有的刺激程度，但弱点反过来也可以成为优点：它以语词为媒介，既不像绘画等空间艺术在空间上成面在时间上成点；也不像音乐等时间艺术在时间上成面在空间上成点，而是使一切通过它的信号刺激都能间接地为人感知，可以"统摄许多本质定性于一个统一体"。这样，文学比起其他艺术来，在内容上和表现形式上就要广阔得多。它可以包括一切精神事物和自然事物，一切事件、行动、情节、性格、心理……内在的和外在的情况都可以由文学加以形象化。这就使得文学的内容与表现形式在时空上可以超过其他一切艺术的总和。而小说是文学中对其他艺术依赖性最小且又最能发挥文学的间接特性的体裁，所以，小说在时空调度上享有最大的自由，拥有最丰富的手段。

本文仅就小说创作与时间的关系作一探索。

一、时间的叙事意义

“艺术并不要求把它的作品当作现实”[①]，但成功的小说总是根基于现实，力求构造一个与读者的经验世界相符的幻觉世界。即使有的小说的幻觉世界与大家熟知的日常生活隔离较远，那也得通过自身的逻辑力量来说服读者。这个幻觉世界如果失去时间、空间的支撑，就会完全崩塌。所以，它有自己的日月星辰，亦有自己的东西南北，读者进入其中，自会产生鲜明的时空感觉，恍恍然如历真人生。这就要求小说家先得有明确的时空意识与分配、调整时空的高度技巧。“时间是小说的一个主要组成部分。我认为时间同故事和人物具有同等重要的价值。凡是我所能想到的真正懂得，或者本能地懂得小说技巧的作家，很少有人不对时间因素加以戏剧性地利用的。”[②]英国作家伊利莎白·鲍温的这段话，道出了作为叙事文学的小说与时间之间的本质联系。人类最早的叙事意识，就是以时间为线索把各种事物串联起来加以体现的。

在人类的野蛮时期，尚无文字，但已有各种各样的记事方法。最早的有结绳记事、刻木记事、贝壳珠带记事等，它们都是依照时间序列对事物的串接，将需要记住的各种事项“记录”下来。这种体现时间的一维性的直线式的叙事，成为后来史诗、骑士文学、戏剧、早期小说的最普遍的结构形式，使得莱辛和黑格尔都认为如果要把现实中同时发生而且因此互相联系的许多不同的行动和情节展现在读者眼前，就必须得把同时发生的动作和情节当作先后承续的序列来描述。[③] 莱辛在《拉奥孔》中，就以荷马史诗《伊利亚特》中对阿喀琉斯的盾的描绘与维吉尔

---

① 列宁：《哲学笔记》，人民出版社 1956 年版，第 66 页。

② 〔英〕伊利莎白·鲍温：《小说家的技巧》，《世界文学》1979 年第 1 期。

③ 参看莱辛的《拉奥孔》第十五、十六章；黑格尔的《美学》第 1 卷下册，商务印书馆 1979 年版，第 32 页。

的史诗《伊尼德》中对伊民阿斯的盾的描绘为例作了比较，盛赞前者而责难后者。区别就在于阿喀琉斯的盾上的图案（描绘它的文字尽管在中译本中占了整整四大页），荷马是放到火神的劳动过程中去，即把对各种图案的静止的空间罗列转化为动态的时间上的先后承续；而维吉尔是把盾牌作为已经完成的成品来描绘的，用的是罗列的方法。时间因素从中逃遁了，留下的是静止和呆板所造成的枯燥乏味。

要打破静止、呆板，使作品显得生动，就得有变化。而“时间就是变的第一种形式”[①]，因为变化的第一个基本属性就是时间。当人们考察变化时，首先看到它的特征就是时间的流逝。春夏秋冬，节气更替，沧海桑田，人生无常，多少悲欢离合因时而易，多少终身荣辱，受定于一举手一投足之间，这就是变化的内容，也是故事情节的精髓。因此，早期小说几乎很少例外地都以时间为顺序对种种事物作纵向的串联，叙事重心就不得不落在事件上。读者的一门心思，也被牢牢地拴在“欲知后事如何，且听下回分解”的一连串悬念之中。即使是现代的一些故事情节已退居次要地位的小说，它们还是不能缺少时间因素。世界上只存在时间因素处理得不好的小说而决没有不具时间因素的小说。时间，可以说在一切小说中都或露面或隐匿地扮演着一个必不可少的角色。

二、时间的处理方式

（一）时序的处理

人类的时间意识是历史地形成的。人类最初在时间上的觉醒，就是对“过去、现在、将来”三个时式的区分。这“过去——现在——将来”就是自然时序。星期一过了有星期二，原因之后有结果。“欲知后事如何，且听下回分解”正是这种自然时序的直接引用。福斯特给“故事”下的定义就是：“一些按时间顺序排列的事件的叙述。”还说就它在小说中

① 黑格尔：《哲学史讲演录》第1卷，商务印书馆1983年版，第304页。

的地位而言，只有一个优点，那就是使读者想要知道下一步将发生什么，这虽然显得简陋，但却又是“小说这种非常复杂机体中的最高要素”①。时序就这样在小说中充任一个故事的组织者。

最初的小说，无论中外，全都谨遵自然，顺着时针的走动直线式地叙述。写事件，从发生、发展到结局；写人物，由少年、成年到老年。这在客观现实中当然是规律，但在文学创作中却成了模式。一切艺术，总在力图摆脱自然又力图逼肖自然。小说的叙事时序，当然不能老被捆绑在步履匆匆、只进不退的时针上，时序从自然状态中的解放，是小说家能动地处理现实内容的需要。

古时候，说书人说到同时发生的两件事，嘴只一张，只得话分两头，在中国古典小说中，就是“花开两朵，各表一枝”之类的套话。如果同时发生的是几件事，那更难一口道尽、一笔写完，作者只得把这几个齐头并进的时间段改换成一一轮流接替的次序。想当初作者并无标新立异之心，实为事出无奈而无奈为之。可一种新技巧一旦产生，它就会自寻用武之地，不但不切割开来重新组接就无法交代的时间段必须如此，连一些原本次序井然易于叙述的事物，作者也不甘依其本来，偏要切割开来换一换其中的先后关系，以利强化效果。丰富自己的表现力总是艺术形式变化的直接目的之一。人所共知的鲁迅作品《祝福》，作者偏从祥林嫂的死写起，清末吴研人的长篇《九命奇冤》，也是倒戟而入。这种对时间的“倒拨”，当能在效果上起到强调和设置悬念的双重作用。像《祝福》这样的时序安排，实际上是用一个横断面罩住一个纵剖面。

五十年代曾在中国起过较大影响的苏联中篇《拖拉机站站长和总农艺师》，写的是一个拖拉机站的几个青年的生活和斗争。作者先让站长出席在克里姆林宫召开的农业先进生产者会议，并叫他成为一个上台说不出话的倒霉蛋，又安排一个“我”既在大会上看到倒霉蛋的窘相，又在归途的列车上与之巧遇，让原本应在大会上向大家介绍的先进事迹在车厢里向“我”一个人补述。全部内容就这样一节写车厢、一节写

① 〔英〕福斯特：《小说面面观》，花城出版社 1983 年版，第 22 页。

回忆,反复轮换直到终了。这等于把一个横断面与一个纵剖面细细割裂后,再一小段一小段地搭配出现。

茹志鹃的《剪辑错了的故事》和王蒙的多篇近作,更在这方面作了有益的尝试。内中虽可大致区分出“过去”与“现在”两大时间段,但同一时间段中各个小节之间的顺序性是大大削弱了,如果把各小节间的某些衔接语稍加改动,挪前错后亦成文章。王蒙的《布礼》、《蝴蝶》等,更是通过时序的变动来组接主人公在较长历史时期中的生活。

在西方现代派小说中,时序的颠倒、跳动、变化可以说是一大特征。法国“新小说”派的重要作家米歇尔·布托尔的名作《变》,由一次乘火车旅行,借助主人公的回忆勾连起以往的多次旅行,有三天前的、一月前的、一年前两年前的、三年甚至二十年前的,加上对下次归程的想象,总共九次旅行像由一条铁路主干派生出八条支线,而这些又切割成无数小段混杂在一起,一忽儿现在,一忽儿过去,一忽儿将来,一忽儿梦境,一忽儿是最近的过去,一忽儿是最远的过去。突出的例子还有英国当代小说家B.S.约翰逊的《不幸者》,内容写一个人到一个城市去报导足球赛,这城市有他的一个好朋友两年前患癌症死了。小说把现在和过去,对足球赛的报导和对朋友的回忆任意交织在一起。但这种任意性和书的装订发生了矛盾,因为任何书都有个固定的页码顺序。作者想出个办法:把书写成一个一个部分,不装订,分散装在一个盒子里,除第一和最后部分外,其他部分可以由读者任意排列阅读。还有阿根廷小说家胡·科塔萨尔的《妈妈的信》,内容写主人公远居异国接到妈妈的信后产生的种种心情与思绪,担心,对祖国、母亲和往事的回忆,特别是由于妈妈写错了名字而引起的困惑不堪的思虑。读者对这篇小说可以从任何一段读起,顺序颠倒而无损主题。

由此可见,小说的时序实际上有两种:一种是叙事时序,一种是事态时序。叙事时序是小说叙述者对内容各部分在交代时作先后次序上的安排;而事态时序则是事物存在于客观世界中的固有状态的序列,它往往通过因果联结标识出来。先叙原因或先叙结果都无伤要旨,原因还是原因,结果还是结果,而倒因为果则会导致根本性的谬误。正如介

绍一个家庭尽可从女儿讲到母亲，但决不等于女儿可以生出母亲。叙事时序的任何颠三倒四千变万化，都得归结到两点：不能打乱事态时序，即必须使人能从中理清事情的前因后果和相互关系。作者在创作时尽可根据需要像洗牌似的把时间的各个部分打乱，但有个极限，这极限就是还得让读者在欣赏时能把它们拼凑起来重建时间次序——主要是事态时序。不具备这一点的作品，要么就是产生歧义的作品，要么就是无法理解的作品。西方现代派的不少作品就是在这一点上标榜什么"突破"而陷入泥淖。

时序变动的手法所以能够盛行起来，主要是为了表现日益繁复的现实生活使然。囿于时间一维性的直线式，纯以因果为连线、时间为次序，常使作者产生顾此失彼又腾挪不开之感，更不必说平铺直叙带来的单调使读者望而生厌。而打破时序，在因果联系难为之处，增以特征对应为补充，取事物间的相似、相反、相向、相背、相合、相离、相包、相嵌等对应关系为心理线索的客观依据，于是，一反小说叙事结构为直线式垄断的局面，交叠式、复合式、放射式等多种形式争奇斗妍，至此，小说的叙事也渐由时间的承接向空间的并列转移。值得注意的是：不同时间段的对列总隐寓着作者强化事物间特征对比的用心。所以，"叙事之法，切不可前者前，中者中，后者后。若前者前之，中者中之，后者后之，印板耳。"如把时序加以变动，"中者前之，后者前之，前者中之后之，使人观其首，乃身乃尾；观其身与尾，乃首乃身，如灵蛇腾雾，首尾都无定处，然后方能活泼泼也。"[①]清人王源，早就深得其中三昧。

（二）时差的处理

现代人的时间观念普遍地建立在钟表上，而在没有钟表，甚至连钟漏也没有的年代，人们的时间观念只能建立在地球的自转和绕太阳公转所引起的种种现象变化上，由此而形成一个统一的计时系统。较原始的以一个黑夜加一个白昼为一日；月亮圆了又缺，缺了又圆为一月；

① 王源：《左传评》，居业堂藏版，转引自陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，第40页。

经历了春夏秋冬四季变化，太阳又和先前一般温热为一年。而近代，这些都以精确的数字所代替：一年等于365日6时9分9.5秒；一日等于24小时；一小时等于60分；一分等于60秒。

牛顿把时间区分为绝对时间和相对时间。所有绝对时间就是与任何其他外界事物无关的，自身在均匀地流逝着的一种“延续性”；而相对时间指的是这种延续性的一种可感觉的、外部的、通过运动来进行的量度，如通常用的小时、日、月、年等。一个人对别人说：“我拼命干了一年”或“我父亲活到六十岁”，决不会引起时间概念的混乱，因为在一个统一的计时系统中有一个通用的尺度。可是，在某些小说中，我们却发现了两个不同的计时系统，仿佛有两个太阳在各自的轨道上运行，由此引出了小说的时差处理问题。

美国文学之父华盛顿·欧文有个著名短篇《瑞普·凡·温克尔》，主人公在山里喝了仙酒酣然入睡，浑然一觉，竟历二十年，入睡前是英王乔治三世陛下的臣民，醒来却成了美利坚合众国的自由公民。于是，让这二十年前的脑袋与二十年后的现实去展开一系列强烈而富于戏剧性的矛盾。继后的大作家马克·吐温发展了这一手法，不是让过去跨入现在，而是让现在退回过去。其长篇《在亚瑟王朝里的康涅狄格州美国人》，让一个19世纪的美国铁匠退回到6世纪的英国去生活，引发了一连串所谓“革命”与“反革命”的斗争。“现在”可以退回“过去”，也可以跨入“未来”，描写一个现代人在未来世界里的种种奇遇，已经是科幻小说用滥了的题材。这种题材的源起当推英国作家赫伯特·乔治·威尔斯的《时间机器》，让一位科学家驾驶这种机器来到八十万年以后的世界。

这种在现实中不可能并存的时间段，如果取消它们的时间标志，那就可以使一个人物在同一时间干两件或两件以上的不同事情。法国小说家普鲁斯特笔下的男主角，在同一时刻既可用晚宴取悦情人又可与他的护士在公园里玩球，这与吴承恩笔下的孙大圣的分身法如出一辙。中国一千多年前的唐代小说《离魂记》，就写一位少女倩娘，自幼钟情于表兄弟王宙，不满婚姻包办，私随王宙赴京，五年间生育二子。因倩娘

久居异地思亲心切，终于夫妇偕同还乡。家中却又有一倩娘病在闺中已五年，两个倩娘相见，“翕然而合为一体，其衣裳皆重”。这一手法后为不少戏曲、小说借用发展。

可见时差处理，并非现代才有，更非外国仅有。古代笔记小说《述异记》言晋代王质入山砍柴，遇二童子下棋，一局未了，已过百年。陶渊明的《桃花源诗并记》中，武陵渔人迷入桃源，遇见“不知有汉，无论魏晋”的先世秦人，比《瑞普·凡·温克尔》早千年问世。《南柯太守传》更是将纵贯过去、现在、将来的漫长人生压缩于片刻一梦之中。

这种打破人们的常规时间观念而进行的变异处理，并非全然虚妄，内中也有一定的现实基础与科学依据。由于地球的自转和公转速度不匀，加上黄道与天赤道不处于同一平面，这就引起了自然界中种种有趣的时差现象：如白昼的夏长冬短；每天太阳当顶的间隔时间长短不一；东西半球的白天黑夜于同一时刻恰好相反；一年之中南、北极圈内只有一个漫长的白天和一个同样漫长的黑夜；还有向东航行的人绕地球一周后会感觉多了一天，而向西航行的人绕地球一周后会感觉少了一天……这些时差现象一经插上幻想的翅膀，足以使人翱翔于“山中方一日，世上已千年”的仙境之中。加上爱因斯坦的相对论革新了传统的时空观，科学地论证了时间与运动的关系。如一列疾驰的火车内的时间并不等于候车室内的时间，尽管其差甚微。倘能以超光速运行，所导致的将是时间的倒流和因果的颠倒：女儿生出了母亲，死人爬出了棺材，弹片从爆炸地点聚拢来还原成炮弹飞回炮膛……许多在四度空间里做文章的作品，多导源于此。

时差变异比起时序更动来，在突出时间段之间的差距、对立或关联方面更显得强烈。朝夕相处的人们，往往互相熟视无睹，而久别重逢的老友，于碰面之时都各各惊诧对方的判若两人。在现实生活中，朝夕相处与久别重逢不可兼得，而时差变异手法就能兼得此不可兼得者。如运用得当，每每叫人对熟视无睹之物大吃一惊，在惊吓之余，又陷入深深的思索之中。

(三)时值的处理

时值就是时间的长短。正如人们对任何事物都可作客观的分析与主观的感知一样,对时间的长短也如此。同样一天,对于有些人来说可以瞬息而过,而对另一部分人却可能度之如年。爱因斯坦曾给相对论打过这么一个诙谐的比方:"如果你在一个漂亮的姑娘身旁坐一个小时,你只觉得坐了片刻,反之,你如果坐在一个热火炉上,片刻就像一个小时。这就是相对的意义。"[①]法国哲学家柏格森和构造主义心理学家铁钦纳,一个从哲学角度提出"空间时间"和"心理时间",一个从心理学角度提出"物理时间"与"心理时间"。柏格森的空间时间和铁钦纳的物理时间就是前文提到过的牛顿的相对时间,也就是我们通常所说的,在古人可以用日出日落,在现代可以用针头在钟盘上转动来说明的时间,是可以用客观的方法进行量度的。而"心理时间"却是从人的主观方面,通过人的感官来感知的一种强度和变动,即爱因斯坦所说的对相同时间的因人而异。在文学创作中,显然后者更为重要。测量它的标尺,就是人们对某一片刻或某一时间段的延续或停顿的感觉。

这是俄国大作家陀斯妥耶夫斯基的《穷人》中的一段,贫穷的小官吏杰沃式金写信给善良的姑娘华尔华拉:

> 后来发生了一件事,我现在回想起来羞得钢笔在我手里发抖。我的一颗扣子——他妈的!——我那颗扣子只有一根线吊着,忽然掉了,跳啊蹦的,骨碌碌一直滚到大人的脚跟前——这事情偏偏发生在普遍深沉的静默中!变成我有意地自辩和博得怜悯的申诉!这就是我对大人的回答!那结局,我一讲到就发抖。马上大人的注意力引到我的仪表和服装上来。我记起我在镜子里看见的我,就赶快去追扣子。我固执地追着,我尽力去捉它,可是它滑跑了,转了又转,弄得我抓不住它,我那笨手笨脚把我造成一副可悲

① 《纪念爱因斯坦译文集》,上海科学技术出版社 1979 年版,第 148 页。

的样子。然后我觉得我剩下的最后力量几乎用尽了，一切，一切都丧失了……[1]

在现实生活中，一颗扣子掉到地上，一个人要捡它起来，这只能是发生在一瞬间的事，可是在这段文字中，读者感到的这一刻是如此的漫长与沉重。那扣子不是掉到地上，仿佛是轻轻地缓慢地飘落到地上，又徐徐地、鬼使神差似地在地上滚动，旋转，永远没完没了。而杰沃式金伸出手去捉它，就像每个人在梦中常有的那样，手脚似乎被捆缚住了，奔跑不见移动，叫喊发不出声响。时间，仿佛一头被钉牢，而另一头则被拉长、拉长……

前苏联著名电影导演普多夫金曾因两件小事的启迪而顿悟时间的妙用：

我体会到，一个人在凝神注视细心研究并反复思考的时候，首先会在自己的感觉中改变实际的空间和时间比例：他在自己的感觉中会把远处的东西拉近，会使迅速运动的东西减慢速度。如果我凝神注视，远处的东西也可能比近处的东西看得更清楚。在电影中就有所谓特写镜头，可以去掉多余的东西而集中注意必要之处。对于时间也可以这样处理，在集中注意实际过程的细节时，我在自己的感觉中会相对地减慢它的速度。不妨回想一下许多对于一个人在危险突然迫近时的感觉的描述，飞驶而来的火车，在最后瞬间会使人觉得忽然停住或者开得非常慢。[2]

小说在处理时值方面具有最大的灵活性，它既可以把几十年缩成一句话，也可以把一天写成洋洋洒洒几十万言，时间段可被拉长与缩短的比例大得惊人。伊利莎白·鲍温把这种时值处理形象地比作一把可

① 〔俄〕陀斯妥耶夫斯基：《穷人》，作家出版社 1956 年版，第 156 页。
② 《普多夫金选集》，人民文学出版社 1985 年版，第 129 页。

以打开或折拢的扇子。

应该承认，对时值的缩短也是一种才能，它能使作品干净。但对于小说的成功，显然对特定时间段的拉长的本事更举足轻重。几个被拉长的时间段往往构成支撑全篇的基石。深入一步还可发现：拉长的时间段总是被当作刚发生的"现在"来进行描写，哪怕事实上是几百年前；而缩短的时间段总是被当作远逝的"过去"来叙述，哪怕事实上刚刚发生。可见时值的长短与"现在"、"过去"、"将来"这三个时式还大有关系。前文摘引的《穷人》中的一段，是小说的叙述者向另一人物讲叙一件已成"过去"的事，但要讲得翔实，还是必须回到事情刚发生的那一刻去，将那一刻重演；而读者要知道得真切，也得于阅读中追上那一刻，将它当作"现在"来体验。

时间是什么？说到底它的实质就是一个接一个连绵不断的"现在"。人是通过全部感觉意识到自己的存在的，而可供人感觉的只有"现在"。对"过去"只能回忆；对"将来"只能揣测。所以，人对时间的整体把握离不开记忆力和想象力，即把每前一感觉与后一感觉联结起来的力量。过去的时间虽然过去了，然当其时也是"现在"；将来的时间还未来，然当其时亦是"现在"。这些"现在"彼此不同又互相联结，时间通过运动就是这样由此一"现在"变为另一"现在"再另一"现在"。所以，"现在"按可能性说，既是时间的划分，又是"先"、"后"，两者之间的界限和统一。它如一条线上的点，线是点的连续，但任何一点又可以把线划分为两段；并且，线是无穷点的连接，并且可以被无尽分割。具体到创作中，一部小说的内容就是靠一个又一个的"现在"来充实的。

对时值的这些处理，固然是以心理时间为基础，而心理时间，又固然属于主观的范畴，但并不等于说因此就可以由着作者的性子任意妄为，它仍然得受许多客观因素的制约。且不说创作材料的来源和创作方法的继承，单以作者和读者的心理、意识的产生来说就离不开人脑这一特殊物质。"心理的东西、意识等等是物质（即物理的东西）的最高产

物，是叫作人脑的这样一块特别复杂的物质的机能。"[①]共同的物质基础当然要产生许多相似的心理要求，如果在时值处理上违背这些普遍要求：该放大的地方偏缩小或者相反，读者就会把这部莫名其妙的作品像扔一张焦距不清的照片一样扔在一边。

金敬迈在《欧阳海之歌》里关于主人公舍身救车的一刹那间的心理描写，尽管当时颇有争议，但有一点是抓准了——这一刹那不能轻易放过。凡是人物命运的转折关头、关键时刻，读者在心理上都会产生巨大的期待，他们想把这一"现在"、这一时刻、这一瞬息拴住拖牢看仔细，甚至从宏观世界中摘除出来进行微观分析。作者顺应其要求，或者把这一时间点极度分割，或者把这一时间点与其他时间点极度联结。谁如轻易放过，读者就会大感失望。在托尔斯泰笔下，安娜·卡列尼娜从明确自己的归宿——自杀，到真正用行动付诸实施寻得解脱，中译本中整整占了 32 页，就连她一掷自己性命的最后一个动作，作者也不让她轻易完成，甚至在灵魂离开躯体之后，还让这躯体保持感觉。

三、时间的多种层次

在小说家手里，时间处理在时序、时差和时值上的多种变化，相应地使小说时间形成了多种层次。

（一）向心时间与离心时间

作为艺术品，它要求自身的整一；作为生活的反映，它要求追上对象的丰富。这就给小说家带来两个恰好相反难以调和的要求：向心的整一性与离心的丰富性。

整一性要求矛盾有个凝聚的中心，情节要完整，发展要有头有尾，如果莫名其妙地突然结束，当然会引起合理的猜疑与不快。"情节的完整性的标志在于：如果它所描绘的事件再向前发展，便会导向情节中已

---

① 列宁：《唯物主义与经验批判主义》，《列宁选集》第二卷，人民出版社 1964 年版，第 232 页。

发展的矛盾以外的新的矛盾的产生了。”[①]而丰富性却要求小说家朝着相反的方向努力，他必须打破故事的樊篱，决不能让人为的故事结构限制住无边无际的现实，使自然生长的生动多变的人生僵化在一个封闭的世界中。这样，向心时间总是在朝中心点凝聚，离心时间总是在向外围扩张，而目的却只一个：力求在一个大于作品本身固有的时间段的规模上展现生活。

在仅取某一较短时间段来叙述人生的所谓横断面小说中，向心时间表现为点上的收缩，离心时间表现为线上的伸展。高晓声的陈奂生只不过在招待所里住了一夜，可作者于字里行间放出的一根根很长的渔线，钓出的却是主人公的大半辈子。

选择某一较长时间段来叙述人生的所谓纵剖式小说，也越来越放弃了让情节稀释于漫长的有头有尾的全过程的写法，而是让它们在几个较短的时间段上浓缩，如地壳的板块运动，隆起的地方形成大陆甚至堆叠成引人瞩目的峰峦，而拉断的地方却深陷海底，在人们的视线中消失，尽管水底下是伏脉条条，而海面上却是大片“空白”。柳青的《创业史》第一部，围绕“活跃借贷”、买稻种、进山、牲口合槽几件事，几乎囊括了当时农村的一切。

在对时间进行切割组合的交叠式小说中，作者选择某一时间段——往往是“现在时”——作向心运动，以此包裹其他时间段——往往是多个“过去时”。鲁迅的《祝福》就是用一个除夕夜包裹了祥林嫂的大半生，《拖拉机站站长和总农艺师》就是用一次列车上的长谈包裹住一群青年的生活和斗争。

如果是辐射式结构的小说，作者往往选定某一时间段作圆心，让许多时间段由此生发向外放射，如车轮子的条条轮辐生根于轮轴。王蒙的《蝴蝶》，就是取张思远的一次“探家”为圆心，借沿途见闻触动种种思绪，反省自己相当复杂的政治生活历程。沿条条射线网络“张副部长”与“老张头”之间的变异以及秋文、海云、儿子等人的命运，映照出建国

① 〔苏〕季摩菲耶夫：《文学原理》，上海平明出版社 1953 年版，第 203 页。

三十年来风云变幻的社会生活。布托尔的《变》借一次仅有二十多小时的旅行，穿插上二十多年来前前后后的八次旅行，总共九次旅行，连带与之相关的种种生活。更极端的例子是沃尔夫的《墙上的斑点》，写一个妇女看到墙上的一个斑点后，引起了各种各样光怪陆离的联想，末尾点出那斑点不过是只爬在墙上的蜗牛。在这里，时间似乎停于原处，又似乎无所不至，也可以这样说：向心时间成点而离心时间成面。

凡此种种，都是小说家自觉或不自觉地为调和整一性与丰富性之间的矛盾，而在向心时间与离心时间上所做出的努力。

（二）内部时间与外部时间

根据时间与情节的关系，小说时间可以分为内部时间与外部时间。外部时间是作者于情节之外专门记录的时间，它"像气候或大气层一样包围着"情节，是情节与使之得以生长的广阔无边的现实生活之间的通道和桥梁。它不直接进入情节，却是情节的土壤；它不直接诉诸读者，读者却要据其检验作品与经验世界的向背。它往往简化为几个数字加上年、月、日在作品中出现，作者却要依此安排时代背景与情节距离。内部时间就是作品中情节运动的顺序性与连贯性，它以心理时间为基础，而外部时间却以物理时间为基础。

福楼拜的《包法利夫人》，从上卷第二章开始到下卷第十章结束，叙说的基本上是包法利夫人本人的故事。从 1837 年 1 月 6 日起到 1846 年 3 月止，前后整整占了九年。这九年可分为四个阶段：

第一阶段：从 1837 年 1 月到 1838 年 3 月，在这一年里，爱玛小姐接受包法利医生的求婚；

第二阶段：从 1838 年 4 月到 1842 年 9 月这四年多，成了包法利夫人的爱玛小姐，过的是结了婚却不觉爱情幸福的沉闷生活；

第三阶段：从 1842 年 10 月到 1843 年 9 月，在这十一个月内，包法利夫人同附近庄园主罗道耳弗过着偷情生活；

第四阶段：养了几个月病后，从 1844 年夏季到 1846 年 3 月，她和见习生赖昂·都普意过了将近两年的私通生活。

准确的年月不仅增强作品的真实感，是季节变化、景物描写的依

凭，更重要的是，通过年月的框架反映出来的是时代和环境对人物的重大关系。而作品的情节运动却并不得力于明确的年月界限，而是人物行动的因果联接。尽管作者为单调的外省生活花费了大量的篇幅，为许多琐碎的事件和日常生活环境的描写花费了许多笔墨，但正是靠了行动间联系的因果性，在包孕着心理时间的一个个事件中，才使得包法利夫人的悲剧能很有时间次序地从部分的危机开始慢慢走向最后的毁灭性的灾难。而这，又正是作品的内部时间。修道院的启蒙教育，在侯爵家庭舞会中与子爵的对舞，搬到永镇后遇到见习生赖昂产生的暧昧感情，农业展览会上罗道耳弗的表白，与罗道耳弗的幽会与分手，在卢昂剧场与赖昂的巧遇与之后的交往，勒乐的逼债和向罗道耳弗求援被拒，万分绝望下的服毒自杀。而这些，不是作为情节梗概，而是融化在大量的关于爱玛生活的具体细节、心理体验、环境气氛的描写之中，小说的时间运动就具体地体现在这样的情节进程中。

情节的进程越具因果性，给读者的时间感就越强。阅读另一名作《安娜·卡列尼娜》时。读者不妨作个比较：当情节转向安娜与渥伦斯基这一线索时，时间的脚步就显得清晰与有力，而当转向列文与吉提这一线索时，时间的脚步就变得零碎而迟缓，原因即在于前者较之后者的事件连接更富因果性。

时间感的获得还与小说的内部时间成正比而与小说的外部时间成反比。"屠格涅夫的小说中的故事总是发生在一个骤变的时刻里，梅瑞狄斯和乔治·爱略特总是喜欢把故事情节从主人公的孩提时期写起。……屠格涅夫则不然，他几乎总是一下子就进入主题。《父与子》是一则发生在数星期内的故事，《初恋》亦是如此；《贵族之家》故事发生在拉夫列茨基重返家园之时，《烟》的故事则发生在与伊莱娜相遇之时。"[①]一般地说，作品的大时跨往往会把情节运动的曲线拉平而使读者的时间感减弱，而作品的时跨越小，或在某个、某几个时间段上越浓缩，情节运动的曲线就越增陡，振荡频率也越加剧，造成读者的时间感也越强。

① 〔法〕安·莫洛亚：《屠格涅夫的艺术》，《外国文学评选》下册，第146页。

这正如处身疾驰的车内向外看，视野最开阔的地方正是最遥远的地方也是景物移动得最缓慢的地方，而贴窗晃过的护道树，闪动之快足以叫人眼花缭乱。

与西方小说不同的是，中国的古典小说几乎向来不注重外部时间，有的甚至可以这么说：故意模糊小说的外部时间。这不但与各自的文学传统有关，还与各自的文禁松严有关。

欧洲19世纪批判现实主义的作品，除注重作品内部的逻辑性，还十分强调与现实世界的联系，而这种联系的界碑就是小说的外部时间。《包法利夫人》的外部时间正好与波旁王室幼支的十八年统治相吻合；司汤达的《红与黑》，其副题就是“一八三〇年纪事”；巴尔扎克的《人间喜剧》，其中包括几十部作品、两三千人物的六大生活场景的总名就是“十九世纪风俗研究”；托尔斯泰的《战争与和平》，内中更为一件件确凿不移的重大历史事件所界定……这些大师挥动巨笔，充任的是现实社会的书记官，以内、外部时间与历史进程的一致来增强作品的真实性和揭示作品内容的社会根源。而中国的古典小说较多地却是从增强作品意蕴的角度来利用外部时间。《红楼梦》开篇叙“石头记”来历，第一件就是叙其“无朝代年纪可考”，而全书对宝黛爱情和贾府由盛到衰的描写，实又经历了春、夏、秋、冬的四时变化，可谓“不求形似求神似”。福斯特曾将日常生活划分为时间生活与价值生活，“价值不用时或分来计算，而是用强度来度量”[①]。没有价值的生活只是空壳，它当然与小说的内容无缘，而小说的内部时间，正是靠价值生活来充填的。

对时间的把握向来标志着对世界的认识的深度。小说创作是人类对世界审美认识的一个方面，所以，对时间因素的处理技巧，在小说创作中日显重要。萨特说：“当代多数大作家——普鲁斯特、乔伊斯、多斯·巴索斯、福克纳、纪德和弗吉尼亚·沃尔夫——都曾各人试以自己

① 〔英〕福斯特：《小说面面观》，花城出版社1983年版，第23页。

的方法割裂时间。"[①]至于割裂后的结果，当然成败都有，如果仅为炫奇，那必定会步不少现代派作品的后尘，误入叫人不知所云的歧途；但如真为内容的完美表达开辟通道，那的确可获上下飞腾、纵横驰骋的叙述自由。

（原载《文学评论》1985 年第 2 期）

① 〔法〕萨特：《福克纳小说中的时间：〈喧嚣与骚动〉》，《福克纳评论集》，中国社会科学出版社 1980 年版，第 163 页。

小说的空间构成

时间是物质运动的持续性；空间是物质运动的广延性。在现实世界中，空间与时间是结合得如此紧密，不但在事实上不可分，就是在表述上，也得互相借助。如果有人问从杭州到北京有多远，另一个人回答乘火车得 x 小时，那当然意味着火车以一定速度运行 x 小时后能超越这段距离；而许多时间词，诸如“长久”、“短暂”、“远古”、“近日”等，本身就是长、短、远、近等空间词的词义引申。所以，在运动中，由时间的久暂可以测知空间的距离，获得空间的观念；反过来，由空间的距离也可以测知时间的久暂，获得时间的观念。

具体的时间，总起着断截的作用；而具体的空间，又起着框定的作用。在小说创作中，具体时间总尽量把漫长人生浓缩于一时，具体空间总力图把众多人生汇聚于一地。所谓情节，其实就是人物动作在时间上的承续；所谓场面，其实就是人物动作在空间上的并存。由时间的承续向空间的并存转移，正是小说在结构侧重上的发展趋势。

一、小说的空间特征

早期的叙事文学，固执地抓牢时间经线不放，以致使得莱辛也片面地认为，文学若去表现事物的并列，就是对时间艺术的背叛和对空间艺术的侵犯。事实也是如此，西方小说在司汤达和巴尔扎克之前，中国小说在兰陵笑笑生和曹雪芹之前，基本上都是叙述的文学而不是描写的

文学。“18世纪（勒萨日、伏尔泰等人）的小说，几乎不知描写为何物”[①]，它们只是急不可待地让一个事件分娩出另一个事件，让一个行动转换到另一个行动，不给作者留下沿空间这一结构纬线一试身手的机会。所以，在愈早期的文学中就愈难寻找到展开的场面描写。

为了适应更好地表现社会生活的现实关系的需要，小说仅取勒萨日、伏尔泰等人的写法，显然是难于应付了。小说要变革！而这种变革，又是由司汤达、巴尔扎克等大师来完成的。因为在十八世纪以前，个人的生存空间可以设置得很简单，而且尽管很简单，还是可以从中见出一种明晰的广阔的社会特征，个性化几乎只需通过情节本身，通过人物对事件的积极反应，通过一连串前后相衔的动作就可以实现。可到了19世纪，资本主义生产关系的充分发展促使了人与人之间关系的复杂，一个人的性格离开了生成的环境就什么也不能说明。于是，小说的结构重心产生了转移，不再是单从时间上着眼，而是也从空间上着眼，不再是单以因果承接为经纵向延伸，而是兼以特征对应为纬横向拓展，不再是单求情节的曲折而寻找奇特的性格，而是在场面的充分展开上让人物去推动情节。

列夫·托尔斯泰的三部里程碑似的巨著：《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》和《复活》，主要都不是以情节的承接而是以场面的展开来获得深广的社会内容的。陀思妥耶夫斯基更是尽量把作品的内容理解为同时存在的现象，并在同一时刻的横断面上推测它们的相互关系，坚定不移地“把一切理解为并表现为并列的和同时的，似乎只存在于空间之中，而不在时间之中，这一点使得他甚至把一个人的内在矛盾和内在发展阶段也放在空间中，使之紧张活动。这个特点的外在表现就是陀思妥耶夫斯基爱好人多的场面和竭力把尽可能多的人物和尽可能多的主题集中在一个地点和同一时间里，也就是尽可能多地集中多样性质的

① 《卢卡契文学论文集》第一卷，中国社会科学出版社1980年版，第45页。

东西于一个瞬间,而常常置实际的真实于不顾”[①]。正是这种在空间上的横向拓展,使小说真正摆脱了“故事”的简单形式。

小说空间的特点之一是可包罗万象。它不仅可以仿制一切现实所有的生活场景,而且可以创制一切想象中的奇境异景,决不受什么材料、物力、人力、地区的限制。玉皇大帝的灵霄宝殿也好,东海龙王的水晶宫殿也好,或者阎罗王的十八层地狱也好,都只有在小说中,才能被构筑得如此宏大而又细密。就连在艺术门类中最富造型能力的电影,在包罗物象的广度上与小说比,也难免相形见绌。在空间的可视性上,小说可以说赶不上电影,但在空间的可塑性上,小说可以说是无与匹敌。《战争与和平》中的奥斯特里茨战场和波罗金诺战场,都是几十万人争拼厮杀的大场面,唯小说才能表现得如此全面充分同时又轻松自如,更何况还有那么多帝王的宫廷、达官的客厅、贵族的庄园、农民的茅舍以及打猎的森林、豪华的舞会……小说家以心驭笔、以笔遣词、以词为栋、为梁、为砖、为瓦……“随心所欲”地搭设着各种人物投入演出的“舞台”,既能出之以荷兰画派的纤细精致笔触,也能给之以米开朗基罗图绘西斯汀教堂天花板壁画那种令人屏息的气势,既能四面八方地平面展开,也能上下左右前后里外地立体构筑,至于深入人物的心理空间,那更是小说的拿手好戏,大可包容宏观的大千世界,小可显现微观的内心堂奥,真可谓是无所不包,无所不至,无涯无垠,无阻无隔。

小说空间的特点之二是转换自由。因为这“舞台”连同舞台上演出的一切都是运用文字调动想象来搭设,所以又拆造方便、转换灵活。“在想象里搬动地点比较容易”[②],文学的这一特点在小说创作中表现得尤其充分。且不说现代派小说与我国当前的一批创新之作那频繁的时空交错,即使是传统的现实主义作品,如鲁迅写阿Q的行状,沈从文写会明的身世,空间的转换也叫人目不暇接。而在《战争与和平》中,空

---

① 〔苏〕米·巴赫金:《陀思妥也夫斯基的复调小说和评论界对它的阐述》,《世界文学》1982年第4期。

② 〔德〕黑格尔:《美学》第3卷下册,商务印书馆1979年版,第250页。

间的移动更是从彼得堡到莫斯科到巴黎，从伏尔加河到奥斯特里茨到波罗金诺，通过种种转换，人物活动的足迹几乎遍及了整个欧洲。

根据小说创作对空间的要求，它应包括三个方面的内容：一是地域的内容，它承担着人物的活动，同时又限制着活动的范围；二是社会的内容，它将人物与人物之间的关系统统网罗于内；三是景物的内容，它是地域内容与社会内容在作品中的具体化与形象化。小说空间，就是这三方面内容的相互结合与相互渗透。

二、空间的地域因素

把空间的地域因素首先提出，主要不在于它的审美价值，而是在于它的结构作用。这正是以往的小说理论探讨所重视不够的。地域因素在小说空间中是最原始、最基本但又最不可或缺的。正如任何物体的空间存在都得以地域来加以界定一样，在小说创作中也不例外，它是一切作品中的人物、事件、矛盾的实际落脚点。在《祝福》中有鲁镇，在《阿Q正传》中有未庄，在《边城》中有依山傍水的茶峒；倘若是构思宏伟的长篇巨制，地域的范围随容量的增大也会有相应的扩展，如《子夜》中的大上海与双桥镇，《战争与和平》中的奥斯特里茨、波罗金诺、莫斯科、彼得堡、巴黎等等。

在小说的时间处理过程中，最令小说家苦恼的莫如为结构形式所迫，必得将一个人的漫长经历压缩成短暂的时间段，或者是将几个毫无关联的时间段融合成一有机整体；而在小说的空间处理中，最令小说家头痛的也莫过于同样为结构形式所限，必得将几个乃至几十个、几百个人生扭结于某一特定地域，或者是将某几个乃至几十个特定地域合并成一个统一的小说空间，使之自然而然地产生出各种各样的矛盾纠葛。假如这两点不成问题，那任何一个读书识字的人都写得出小说来，因为在每个人的耳闻目睹、身经体验中，总有一些吸引人、感动人、可令人一读的东西，可苦就苦在这些东西往往是零碎的、片断的、散乱的、不费大力气不能有机凝聚的单个体。

这就是地域因素在小说空间处理中的任务：负载与框定。它把作品所需要的人物聚集拢来，为这些数不清的生离死别、恩恩仇仇提供一个起码的前提。

《红楼梦》以宝玉、黛玉、宝钗三个主人公的爱情纠葛为核心，聚集了一大群青年女性，组成了一个小小的女儿国，为作者揭示这些青年女性的悲剧命运，预示这个封建大家庭的破败必然，提供了一个紧缩的地域空间，这就是大观园。若无大观园，让众多姐妹住于荣、宁二府，大家就连个碰头聚首的落脚点也没有，更别说像书中所写的那么频繁地交往，矛盾的发展就会像乱麻似的千头万绪，整部小说也就根本无法写。以宝黛爱情为例，入园前后就有个质的不同。所以早在第十二回回末，脂砚斋评语就预示："后大观园方是宝玉、宝钗、黛玉等正紧文字，前皆系陪衬之文也。"[①]

地域的限制不但限制了作者对人物的怎么样写，同时还限制着作者能写的是怎么样的人。在《红楼梦》之前，哪里找得出能刻画如此众多的青年女性，如此纯朴的初恋感情，使用的又是如此现实的表现手法的文学作品？没有。因为在封建中国，有一道阻隔青年男女交往的铁墙，那就是"男女之大防"的封建礼教，所以，几乎找不到一个现实空间能让男女主角从两小无猜到情窦初开，一直葆其天性地进行经常、正常地密切接触，在相互体会到生活态度的一致、思想倾向的相同、性格志趣的投合的基础上产生出真挚的爱情。而这正是宝黛爱情的先决条件，只有具备了这个先决条件，才可能产生贾宝玉、林黛玉这样的典型人物。而此前的中国文学，由于未能解决这个难题，所能出现的也只能是另一类人物：他们或者不是由相互了解产生爱情，而是得助于偶然机缘的一见钟情，如《西厢记》里的崔莺莺与张生，或者不是恋爱在先结婚在后，而是先结婚后恋爱，如《孔雀东南飞》中的刘兰芝与焦仲卿；或者不是葆其天性的真挚感情，而是龌龊的偷情与赤裸裸的性欲，如《金瓶

---

① 陈庆浩：《新编〈红楼梦〉脂砚斋评语辑校》，联经出版事业有限公司1979年版，第156页。

梅》中的西门庆与潘金莲、李瓶儿等；或者不是依照现实生活的常态来设置，而是运用女扮男装这一习见手法来突破，如梁祝的故事；或者不是采用现实的表现方法，而是借助于非现实的神怪力量来克服，如《牛郎织女》和《白蛇传》；而在现实主义作品中出现得最多的，反倒是妓女这一形象，如《李娃传》中的李娃，《杜十娘怒沉百宝箱》中的杜十娘，《卖油郎独占花魁》中的美娘等，这并非作者嗜好到花街柳巷去寻觅自己的主人公，实在是因所处时代，唯妓女才可接触到父亲、丈夫、兄弟以外的男子，所以，正常的男女恋情竟然只能寄身于卖淫这种变态的男女关系之中。因此可以说，《红楼梦》在内容上和人物塑造上的空前突破，都是与地域设置上的空前突破紧密相连的，巧妙的空间处理具有举足轻重的作用。

托尔斯泰夫人在1876年的日记中，曾记载着这样一件事：当托尔斯泰意识到笔下的安娜与渥伦斯基这对不被社会承认的“夫妇”，在彼得堡是不可能住同一房间的，相关的场面、谈话以及各色人等对他们的访问等描写都得大加改动，地域空间的小更动引起了作品内容的大更动。基于同样的道理，福楼拜为了给包法利夫人安排一组新的人物关系（特别是安排一个新的情人），就让她从一个地方搬到了另一个地方，以空间的转换实现了人物的调换。当代作家李国文的《花园街五号》，围绕着谁进那幢象征权势的俄式住宅，展开了一场动人心魄的斗争，“人物都朝花园街五号集中，矛盾纠葛开始产生，情节故事也端倪可见”[①]，揭示了四个朝代历届主人的不同命运。

三、空间的社会因素

可以这么说，任何一部小说的空间，都或多或少地包含着社会因素。人物的生存空间决定着人物的空间生存，人物的空间生存又改变着人物的生存空间，这就是现代小说中人物与空间的辩证关系。

① 李国文：《〈花园街五号〉漫谈》，《十月》1984年第2期。

小说空间依其所表现的社会因素的明暗，可以区分为“大空间”与“小空间”。在“大空间”里，社会因素往往是被间接地暗示出来，它与小说的外部时间重合，构成作品的时代背景和一定的社会情势。在“小空间”里，社会因素则被直接地明显地表现出来，它与小说的内部时间重合，构成作品中情节展开的具体场景和特定情境。

“大空间”是特定历史时期或阶段全部社会关系的总和，在作品中犹如地心的吸引力，虽难直接见出，但却无处不在。它决定着人物的性格形成，支配着人物的命运变化。人物，当然也在同周围的环境抗争，他们也改变着自己的生存空间，但这改变，只能在“小空间”上见出，而“大空间”的改变，就不是靠几个人物，而是靠生存于“大空间”的也就是无数尚未被写入作品的人物的总体。而这，正是以往对环境与人物之间关系的探讨表现得含糊其辞、混淆不清的地方。

首先，空间的社会因素表现为“大空间”对人物性格、情节推进的必然性、决定性影响。《红楼梦》中的人物可谓千姿百态，宝玉的娇纵痴情、黛玉的猜忌敏感、宝钗的冷情寡欲、探春的精明志高……可就是这些迥异的性格，又何以能逃脱相类的悲剧结局？即使高鹗的续书不能尽如曹雪芹的原意，但“落了片白茫茫大地真干净”却是当时的整个社会情势所决定了的。这种情势，如空气一样弥漫全书。“悲凉之雾，遍披华林”，虽然“呼吸而领会之者，独宝玉而已”，但不自觉地沉浸于其中的，却是所有人等。尽管尊贵显赫如元春者，亦有意无意间做出谶语式的灯谜：“一声震得人方恐，回首相看已化灰”。凤姐的“反算了卿卿性命”，亦非“机关算尽太聪明”的必然结果，而是社会情势和特定情境同人物性格的交互作用所致。笞挞不肖种、抄检大观园、查抄宁国府等情节大纽结，无一不是种种社会力量作用在事变的平行四边形上所具的合力使然。同理，列夫·托尔斯泰在《战争与和平》的“第一个总结”里，不仅辛辣地嘲笑了那些把拿破仑的失败归咎于他在波罗金诺的感冒的历史家，而是明智地指出：“与其说是拿破仑准备好自己来扮演他那个角色，不如说是他周围所有的那些人替他准备好，使他对正在发生的和不得不发生的事负起全部责任。”这完全适用于《红楼梦》及其他一切小

说的主人公。这种“大空间”对人物命运的决定作用，是被现实主义作家挖掘并发扬出来的，所以，在浪漫主义作品中，作者注重的是情境，注重的是性格在特定情境中导致的行动；而在现实主义作品中，作者不但注重情境，还注重整个社会情势，不但注重性格在特定情境中导致的行动，还注重此种性格如何在总的社会情势中形成。

其次，空间的社会因素还表现为“小空间”与人物关系、人物性格、人物行动的相互作用。大观园既是地域空间，又是具体的社会空间，它本身的得以构筑与最后分崩，就是种种社会原因的结果。

再次，空间的社会因素还通过一定时代的特殊的空间特征来加以或明或暗的标识。《红楼梦》开篇，作者虽“故将真事隐去”，假托“无朝代年纪可考”，但内中的不少空间特征，却为特定历史时期所有。如宝玉房中那幅把刘姥姥的“头蹦的生疼”的西洋油画，那招得刘姥姥差点把自己当作另一个老婆子的穿衣镜等。在情节的自然发展中，有机地设置此类空间特征，能有效地把读者领入特定的社会生活场景，明确人物所处的历史阶段和社会阶层。在王蒙的《风筝飘带》中，有一段关于“红的世界、绿的世界、黄的世界、黑的世界”的文字，这“红”、“绿”、“黄”、“黑”，正是中国大多数现今三十至四十岁的一代人，曾在其中生活了十年的空间的特征，这四种颜色虽然是如此简单，但却可以调配出那个世界中的一切。

如果将空间的社会因素与地域因素作一比较，人们还可发现一个有趣的现象：一个在作品中愈来愈趋向扩张；一个在作品中愈来愈趋向收缩。作者似乎在这两相挤压中，使作品的有限结构容纳进无限的社会内容，一个个像精明的高利贷者，极吝啬地贷出空间的地域因素，都狠心地重利收回空间的社会因素。

四、空间的景物因素

空间的地域因素和社会因素，都得通过景物因素予以外化。空间在作品中总是被具体化为景物，与人物的活动相结合而构成运动着的

场景。

《红楼梦》中的大观园，就不是圈出一块地皮完事。在这夸说三里半的方圆之内：翠障挡面，怪石拱立，佳木茏葱，奇花烂漫。清流泻于石隙之下，小径微露藤萝之中。飞楼凌空，隐映山坳树杪；亭台水榭，构筑池沼侧畔；粉垣游廊，与泥墙花堵成趣；瓦舍茅屋，同崇阁层楼相照。界划出怡红院、潇湘馆、蘅芜院、缀锦楼、蓼风轩、稻香村等，真个是景深境阔，意稠层密，玲珑剔透，洞天别具。就是这些具体景物，在读者心中构筑成大观园的完整而又鲜明的形象。

中国古典小说，能如《红楼梦》般描绘景物的，可说绝无仅有；能像《水浒》中写天气冷热，《西游记》写险山恶水等样笔墨的，已属不可多得。大多数的古典小说，都缺少细致的景物描写，有的甚至干脆没有景物描写，犹如中国的年画，不留背景。但没有景物描写并不等于没有景物因素，尽管是笼统点到的一处所在：一个市镇，一个乡村，或后花园，或断桥边，或庙会上，至少总是一种提示，以唤起读者的相关联想，将未曾写出的景物予以补出。而且中国古典小说的写景，又多取法诗词，笔墨省俭，追求神韵，不拘形似。

在西方，18 世纪末的英国"哥特式小说"，已开始注重利用景物，多以中古的城堡为背景来表现谋杀、迫害等凶残行为，用空间的神秘性来增强情节的恐怖感。但在小说中出现大篇幅的写景，却是 19 世纪以来的事。1801 年，法国作家夏多布里昂的《阿达拉》，以其北美原野和神秘森林的异国色彩，印第安人的蛮荒生活和主人公的爱情悲剧，加上澎湃于字里行间的汹涌激情，在公众中引起了巨大的轰动，作品中人物的内心世界与置身其中的外部环境达到了高度的和谐一致。但这还只是一种映衬，空间仍然还只是人物的容身之所，两者之间并不具有必然的联系。当然，这比起以往那种仅把景物作为点缀或可有可无的装饰的写法，显然是一大进步。当人物与景物的沟通不是靠偶然的机缘，而是一种内在必然，是双方某一特征的相互依存时，这种对应就产生了新的结构意义。

宝玉的女儿气与怡红院内的脂粉味，黛玉的郁结情怀与潇湘馆内

的凄清景象，还有宝钗的矫情与蘅芜院的冷艳，探春的豪爽与秋掩书斋的粗放，分明将人物与景物熔铸成一体。这种景物特征与性格特征的对应，达到深层即是与心理状态的对应。这种对应，当然既可以顺其特征，求其相似；也可逆其特征，求其相冲。这样，景物就不再是无生命的客观，而是人物形象的一个补充，甚至可以说是人物形象的一部分，往往是某种性格特征或心理状态的外化。

精到的景物布设，无疑增强了空间的可视性与可触性，常使人物立即进入情节，展示特定性格于特定环境之中，诱使读者于不自觉中身临其境。更有一些小说，竟让空间取代了人物的地位，成为一种异己的力量，不仅大空间掌握着人物的命运，连小空间也牢牢地控制看人物的命运。具体的空间不仅是人物的一种心理的、生理的与哲理的诠注，甚至是一种原因，似乎在某一空间就非得产生某一人物、导致某一事件不可。在这样的作品中，空间是一个角色，而且往往是一个主要的角色。哈代《还乡》中的爱敦荒原，《德伯家的苔丝》中的德伯世家的田产府邸，都仿佛是人物的“命运之神”；在《无名的裘德》中，连一块路旁的里程碑，也仿佛藏匿着人物命运变幻的秘密。这类空间都具有象征意义，除了满足人们描写现实的愿望，同时还满足人们超越现实的愿望，不但给人具体的东西，还给人抽象的东西，有时甚至是神秘莫测的东西。值得注意的是，中国当代文学近年来也正在推起这种势头，一大批青年小说家正在走向大自然，张承志、邓刚、梁晓声、李杭育、陈村……似乎只有那大山、长川、荒原、瀚海，才蓄得下作品中的雄风浩气。

五、空间感的获得

空间观念的获得，是人的眼睛分析具体视象千百万次以后的结果。由于眼睛分析具体视象无数次后，它就习惯于在各方面区分整体与部分之间的感觉，所以，人的空间观念的最初形成，来自对空间的分割。混沌的空间，只有当它被分割为不同的个别部分时才可辨认；同时，个别的部分，又只有与整体相联系后才可确定。小说的空间感，当然是以

现实的空间感为基础的。小说家处理的虽然是幻觉空间，但这幻觉空间，也只有经过分割才可辨认，经过组合才可确定。

小说空间感的产生，离不开两个相互联系的方面：整体性与明晰性。所谓“整体性”，就是小说家把分割开的各个局部空间组合成一个幻觉空间所达到的完善程度；所谓“明晰性”，就是小说家通过直接或间接的景物描写，复制出的幻觉空间所达到的鲜明程度。所以，明晰性依靠对空间的细部特征的再现；而整体性依靠的是对各个空间细部、空间单元之间的相互关系的把握。

在绘画艺术中，空间感的获得离不开透视法，西洋画讲究焦点透视，中国画运用散点透视。在小说空间处理中，也有透视的聚、散二法，它们对准确把握各个空间细部、空间单元之间的关系具有很大的作用。

用焦点透视法来设置小说空间，叙述者往往面对一个中心环境，在一些短篇小说中，甚至可以是单一的空间设置，如同不换景的独幕剧。在鲁迅的《孔乙己》里，小说叙述者就没越出有着曲尺形大柜台的咸亨酒店一步。看着孔乙己走进来，满口“之乎者也”地与人谈吐，用指甲蘸了酒要在柜台上写“茴”字的四种写法，在孩子们的哄笑声中捂住豆碟摇头晃脑地声明“多乎哉？不多也”，直到后来的坐在地上用手慢慢地“走”出去……似乎是固定了一架摄影机专在咸亨酒店拍孔乙己的镜头，连一些原本发生于店外，需要叙述者跨出店门去才能写细描切的事，作者也都巧妙地纳入这单一空间来侧面点出，舍不得转换空间到出事地点去照实铺开，如孔乙己的偷窃、挨打等，这简直与古典主义“三一律”的空间要求相吻合。

为了内容的表达需要，更多的焦点透视采用较为自由的形式：它们一方面仍有个统瞰全局的焦点，以某个固定环境为中心；一方面又允许有部分的场面可以向外扩散，围绕中心空间铺开一些外围空间。莫泊桑的《羊脂球》，中心空间是那辆由四匹马拉着的马车厢内，当然，为了正面描画一些人物的真实嘴脸，也就有必要在多忒镇作些许的扩展。如果是森罗万象的宏思伟构，单一的空间设置就更难容纳，大多会有一些“越界”行为。如《红楼梦》中的人物，就经常到大观园以外的地方去

走动走动。

焦点透视的空间设置，较易获得空间的整体性，能给人以一种空间的完整感与纵深感。它强调“前、后景”的布排，正、侧面的配置，较多地运用虚实手法，许多不可能或不便于在特定环境里出现的人和事，都只能放到后台或侧面去予以虚化，强调空间的地域因素与社会因素之间的反比差，通过典型化或理想化缩空间于一隅，在这有限的一隅中，又力图架设起无限的人物关系之网。

通过散点透视来设置空间，就不可能集中于一个中心环境，它可以分散成几个重点空间单元，也可以不分重点，走到哪算哪。最初的小说，尤其是长篇，多为此种布设，作者几乎没有统一的空间打算，西方的“流浪汉小说”也好，中国的“三国”、“水浒”也好，都只是随着情节的演进不加限制地变换着空间位置。小说结构技巧的发展，总是努力使散乱走向整一，并且是不见人为痕迹的整一。《堂·吉诃德》虽然仍属流浪汉小说式的空间设置，但从上卷的故事力图集中于小客店与下卷的故事力图集中于伯爵庄园的情况看，已有由散趋整的苗头；《水浒传》中的梁山泊，也起着相类的作用。当然，这还只是一种不自觉的努力。到了近代，流浪汉小说那样的流动的散点空间设置已不多见，大多具有相对的稳定性，虽然全篇或许没有一个固定的中心环境，但总有几处经常出现的场所，在局部范围内它们又起着“聚焦”作用。以《战争与和平》的分量，那是世界上任何一个单独地点都负载不起的，但即便不能作统一的聚焦，作者也力争在几个重点空间单元作自身的向心收缩。全书尽管包罗万象，满挤着影响全欧甚至全人类命运的大事变，但主要的内容还是被集中于两大战役与四大家族的有限场景中予以表现的。到了现代，许多整一化的空间处理已经不是出于必要，而是为了显示小说家的功力。当然，也不能排除与之相反的追求，“情节具有众多的行动、变化、新奇的事件和大量的人物与民族，自然会使人感到快乐、雄伟、壮丽。”[①]为了这一种追求，也有人宁愿到广大而多变的空间中去作另一

① 《古典文艺理论译丛》第6辑，人民文学出版社1963年版，第7页。

种审美开拓。

说到底，空间设置的“聚”与“散”，只具相对的意义，决无断然的分界。常见的倒是两者的结合：“聚中有散”和“散中有聚”。大观园可说是“聚”，但大观园的全貌，却是在“试才题对额”一节，随贾氏父子一行“登楼步阁，涉水缘山”的游览中，于移步换景的散点透视中见出。而《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》等作品中的相对集中，又可看出是“散中有聚”。这就是说，空间设置方式的选择，固然有受作者主观因素影响的一面，但材料本身的客观要求，却是最内部的决定性原因。黑格尔早就明智地指出：“不管纯然刻板式的地点规定多么错误，其中毕竟至少还有一个正确的看法：没有理由而经常反复更换地点，就必然不恰当。……地点的统一性至少在易于理解和方便合式这两点上是值得推荐的，它可以避免一切不清楚的地方。……在地点问题上最妥当的办法是采取中庸之道，既不歪曲现实，也不拘泥于现实。”①

如果说连作者自己都无法将笔下的各局部空间组合成一个整体，那整体世界就更难在读者脑海里复现。随现当代小说对时空切割技巧的提高，致使整体感的获得更成一桩难事。秘鲁作家巴尔加斯·略萨的《绿房子》，是把概括了整个秘鲁北部四十年的社会生活。发生于不同地点的五组故事切成小块后加以镶嵌组接，场景急剧变换，转替瞬息完成，此时与彼时交织，此地与彼地混杂，有时得叫读者几个场景同时去看，这样的写法，作品的容量无疑扩大了许多，但构筑整体空间的难度也无疑增大了不少。而托尔斯泰的《战争与和平》，虽然各种场面的交替转换，也复杂得叫人目眩，但因作者能明确把握各个空间单元在整体中的位置，所以仍能自成完整世界。

除了空间的整体性，空间的明晰性也非常重要。对文学的欣赏较之对绘画、雕塑等空间艺术的欣赏，其中一个很大的区别就在于：后者可凭一眼在一瞬息间获得整体印象，而前者非得一个细部一个细部、一个文句一个文句（甚而至于是一个词组一个词组地拼凑）组合起来不

① 〔德〕黑格尔：《美学》第 3 卷下册，商务印书馆 1979 年版，第 250 页。

可。这就要求,第一个文句所给的印象要能留到与最后一个文句汇合,第一个细部所给的印象要能与最后一个细部汇合,这才能构成一幅完整的景象。这种整体印象必得是逐句印象的汇总的空间感,就离不开记忆。要记忆长存,就得印象鲜明,要印象鲜明,就得特征突出。对空间特征既可直接状摹描绘,给读者以直观感受;也可借人物的反应(尤其是心理的)来折射其状态、轮廓、色调以及内在寓意,这种对空间细部特征的精确刻画,是产生明晰性的必要条件。

如果说空间的整体性得求助于综合力,是对各个景物细部的组合,是聚零为整的话,那空间的明晰性恰恰相反,它求助于对一个完整景的分割,是化整为零,是对分割后的各种个别景物细部的再现。爱伦·坡笔下的空间向以弥漫着一种朦胧的、谜一样的阴冷之气著称,而其神秘力量并非产生于含糊,倒恰恰得之于明明白白的对于一山、一水、一草、一木的精细描写之中,这只要读读他那篇《鄂榭府崩溃记》就能证实,正是那些看似琐碎实为精选的景物细部,以其鲜明的可视性,让人于一瞥之间即能摄入脑膜,产生强烈的视觉效果。

空间的整体性必得以明晰性为依据,如果各个空间细部都不是明晰可见的,那整体空间就失去了存在的"物质基础";空间的明晰性又必得以整体性为标的,如果各个空间细部并不能有机统一,而仅仅是杂乱地"把昏光、铅色、水塘、潮湿、白杨的银白、布满乌云的天边、麻雀、遥远的草场等因素搜罗在一起,那算不得图景,因为尽管我有心,却没法把这些东西想象成一个严整的整体"。[①] 只有两者兼备,才能有明晰而严整的空间,也才会有真切而强烈的空间感。

(原载《杭州大学学报·哲学社会科学版》1987 年第 2 期)

① 《契诃夫论文学》,人民文学出版社 1959 年版,第 240—241 页。

小说节奏的构成要素与运动形式

节奏，是生命力的跃动，是依循规律的运动，合乎规则的变化。外部世界，有四时代序，寒暑相推，潮汐间作，陵谷映对……在内部人体，有心脏的扩收，肺部的呼吸，肌肉的松紧，神经的张弛……这些都是节奏的客观基础与生理基础。而节奏的心理基础，则是情绪情感的变化。

在诗歌中，节奏的地位是毋庸赘言的，完全可以这么说：无节奏便无诗！在诗歌创作中，节奏甚至可以成为一种独立的力量。构成小说的节奏的要素不会全同于诗歌，正如构成绘画的节奏的要素不会全同于雕塑一样，这也就形成了各自不同的节奏的运动形式。

一、强　度

小说的节奏要素是强度和密度。强度，指的是情节线内矛盾冲突的激烈或缓和程度，它侧重在时间向度上展开。当小说的内部时间随着人物行动推移，随着因果联系发展时，这种推移、发展决不会是平直简单的，它有它的动静疾缓、升降起伏、和合分离、盈虚消涨。

现实生活中的矛盾，往往有产生、发展、激化、解决的过程，反映在文学作品中，就形成了情节的开端、发展、高潮和结局，也就是中国文论中常常提及的起、承、转、合。世界就是这样，有作用力，就必有反作用力；一方面要前进、上升，另一方面要阻挡、压抑，生命力愈旺，压抑力愈盛，则冲突就愈激烈，产生的节奏运动也愈强烈。

"文似看山喜不平"，故事情节的险奇曲折可以对读者的欣赏心理造成极大的撞击力，给人以强烈的美感享受。佛斯特就将情节的奇诡

视作小说美的一个部分，“美感的出现常是也必须是出其不意的；奇诡的情节最能配合她的风貌。”[①]中国的小说评论家更是老早就道出了内中真谛：“不险则不快，险极则快极也。”[②]

这则金圣叹的批语，具体针对的是《水浒传》第三十六回的内容。宋江于发配江州途中，在揭阳镇上因赍发了五两银子给街头使枪弄棍卖膏药的病大虫薛永，招惹出一场厮打，开罪了镇上一霸穆家兄弟，灾祸接踵而至：先是投宿不得，正无去处，见前面隔林中灯光明处是一村庄。投宿进去，自谓得其所哉，哪知是羊入狼巢，正是穆家庄院。及至发觉，挖开后壁出逃，不料又被一派滔滔滚滚的大江挡住去路，而背后火把乱明，追兵将至。沿江奔去，侧边又是一条阔港阻断。正叫苦不迭之际，芦苇丛中悄悄摇出一只船来，刚上船，正值追兵赶到。岸上穆家兄弟认得撑船的艄公，要索回宋江等人，艄公不从。宋江正感激艄公的救命之恩，不料至江心艄公却摸出把明晃晃的快刀来，问宋江等人是要吃“板刀面”还是吃“馄饨”？所谓“板刀面”是快刀剁死，所谓“馄饨”是跳河自死。这段情节，真正是“节节生奇，层层追险。令人一头读，一头吓”。

这惊吓，就是一种刺激。人的一切心理现象都是对外界的和内部的刺激的回答，在一定刺激物的作用下，人体的某些腺体、内脏器官、肌肉、循环系统都会产生反射性活动，反射的强度同刺激的强度一般成正比。所以，读者读小说会“以惊吓为快，不惊吓处亦便不快活也”。

当然，读者的情感反应、情绪波动，并不仅仅只被惊吓引起。“喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲，七者弗学而能”[③]，这就是人们通常所说的“七情”，它基本上概括了情绪的基本形式。在类似这些基本情绪形式的基础上，又可以派生出许许多多种情绪，出现很多的复合形式，而且可以赋予各种社会内容。当这些外界的或内部的刺激快来时，对这种刺激

---

① 〔英〕佛斯特：《小说面面观》，花城出版社1983年版，第73页。
② 金圣叹：《第五才子书施耐庵水浒传》第三十六回夹批。
③ （清）王聘珍撰：《大戴礼记解诂》，中华书局1983年版。

的预期或感受都会产生出一种紧张，当刺激过后，又会产生一种弛缓，如此一张一弛也就生出节奏感来。而情节要能适应读者的欣赏心理，又往往离不开设置悬念、巧用延宕、组织高潮，这些手法的运用，它们时分时合，相互配合，共同产生情绪的感染力。

二、密　度

密度是小说节奏的另一要素，它指的是一定时空内出现的内容的密集或疏空的程度。它侧重小说空间向度上的布排，表面看来是同一事物将用较长或较短的篇幅去表现的问题，而实质却是同一篇幅将能表现较少或较多的意蕴的问题。具体到作品中就是粗细协调、详略得当、虚实映照、浓淡咸宜。这里边，又主要由相互关联的两个因素所决定：粗细和虚实。

粗细，它与详略、繁简等概念，密不可分但又不尽相同。“详”和“繁”都意味着多，“略”和“简”都意味着少，但这仅仅只能说是量的差别；而粗细除了量的差别外，还要求着质的差别，即层次上的差别，因为在同一层面上，可以有繁有简有详有略，而粗与细，就不是同一个层次，因为这是作者和他的表现对象之间保持的距离不同所得的结果。当描绘者与描绘对象隔得愈远，视野就愈开阔，轮廓也愈粗略，线条也愈简洁，色彩就愈由点状融合而为块状；反之，描绘者与描绘对象靠得愈近，色彩层次就愈丰富，线条也愈繁复，轮廓也愈为细部特征所代替，可见范围也相应缩而小之。

创作中的远近，一是指时间距离，一是指空间距离。时空上的近距离，往往带来作品中的大密度，而创作中的大密度，又往往要求时空上的近距离。如对久远事物的几近淡忘的记忆，或对遥远景物的模糊难辨的印象，都只能勾其大概存其剪影；而对要精雕细琢的细节、人物、场景，必得近置眼前，才能运笔如镂，纤发毕现。所以，创作中遇到某人某事需大密度铺叙时，即使是几百年前，几千里遥，也得越过时空，置身其内，探幽索微，明辨细察，只有这样，才能发现古人脸上的雀斑，大洋彼

岸的弹孔。要写粗，必得腾身天外，把刚即发生的事也推到古远。并且，密度大的部分尽量用描写，密度小的部分尽量用叙述，因为描写不但精细入微，而且总把对象置于“现在时”；而叙述不但大刀阔斧，而且总把对象置于“过去时”。

方之的《内奸》，作为短篇，时间跨度可谓大矣，涉及人物也可谓多矣，作者独选一不干不净的商人为主角，于四十年的漫长经历中截取三块材料。对材料本身作近距离的逼视，而对材料间的时空连接过程，却作远距离的勾勒。张贤亮的中篇《绿化树》，写“劳改犯”身份的男主角四年多没碰过白面做的食品，一旦吃到了女主角马樱花给的白面馍馍时，不但注意到了馍馍的硬度、弹性以及雪花般进嘴就化的触觉和饱含各种香味的味觉，而且还发现了印在白面馍馍表皮上的指纹印，从它的大小，甚至能辨认出是个中指的指印，从它的纹路，竟然还能看出是一个“罗”而不是“箕”，它“一圈一圈的，里面小，向外渐渐地扩大，如同春日湖塘上小鱼喋起的波纹。波纹又渐渐荡漾开去，荡漾开去”。在这细密到不能再细密的精刻细镂中，不但融进了作者的心理体验与艺术气质，展现了人物的内心世界与精神伤痕，而且还激起了读者绵密跌宕的情感波纹。而同一篇作品中，当写到男主角被押送到一个远离女主角的劳改处所时，十几年的生活竟在二百来字中粗粗带过，因为那已远离镜头的拍摄中心。

一般说来，密度控制与时值处理有着较为直接的关系。在密度大的地方，时间流逝的速度相对较慢，节奏也就相应较缓；而密度小的地方，时间流逝的速度就相对较快，节奏也就相应较疾。

由表现者与表现对象之间距离的调节可以获得行文的粗细，而由其角度的调节则可获得行文的虚实。在文学创作中，所谓“实写”即是对某人某事或其代表性特征的直接正面描摹；所谓“虚写”，则是通过相关的人或事的暗示、映衬、对照来“折射”出某人某事，或通过相关的次要特征的暗示、映衬、对照来曲折地反映出某人某事的本质。

角度的选择极大地关系到主题的表达，作品的容量，行文的空灵洒脱，气韵的融会贯通。而表现在具体创作中，当然又各具匠心，造化不

同。有的通篇是对所处时代大事件的侧写。有的以作品内部的一条线索为正，另设一条平行线索为侧，相互映衬照应，拓广作品所反映的社会面。更多的情况是在局部意义上把作品中的某些细节、人物、事件、场景、对话、肖像、心理等区分正侧，作虚实处理。如《复活》中有以群囚在镣铐的锒铛声中唱赞美诗的场面来表现沙皇专制的残忍；《前夜》中的叶琳娜，在听到英沙罗夫失踪的消息后便"沉到了一把椅子里"可又以"极力装作冷淡"的举止来表现她已爱上英沙罗夫又怕被人发觉的复杂心情……

错落有致、虚实相间，是体现小说艺术节奏的一个重要方面。没有虚笔的作品，其拥塞、浅露，会使内容单调、行文板滞、意境狭窄，犹如没开门窗的房屋，会使人憋闷窒息。而疏空虚灵之处，往往是调动联想、催发想象的最活跃之处，给读者以思索、回味的无限境地，理性的认知在这里得到启迪，感情的喷涌在这里得到升华，意境得之于它更显深邃旷远，情趣得之于它更觉盎然无尽。这在欣赏心理上就不单单只是被动地接受刺激，而同时也是配合作者进行共同的发现与创造，在这对世界、对自我的发现与创造中得到的是加倍的满足与愉悦。

远近正侧，粗细虚实，是各有区别又互有联系的。"粗"虽由"远"所致，而粗了亦往往有"虚"的效果，"细"虽由"近"所使，而"细"了亦往往给人以"实"的感觉。至于远与近、正与侧、粗与细、虚与实，更是既对立又统一，"文到入妙处，纯是虚中有实，实中有虚"。[①]

作品内密度的变换，既是所述内容的需要，也是读者心理的需要。一般地说，凡是关系人物命运的节骨，影响情节发展的关头，生活气息浓烈的细节，自己十分熟悉的片断，确实动人心弦的情趣，极少与人雷同的事变……都是可以正面逼视、细描实摹的地方；反之，凡属交代事件过程，介绍人物关系，缺乏真情实感，与人大同小异，不便公开展览，衔接过渡之处……多应粗勒远离或间接虚拟。

---

① 金圣叹：《第五才子书施耐庵水浒传》，第二十六回回首总评，中华书局 1975 年版。

三、重　现

从实质上说，节奏就是运动，无运动也便不存在节奏，所以“节奏感基本上是运动性的”①，而作为运动的参数则是速度、加速度和方向。

“眼睛能看到运动的先决条件是两种系统互相发生位移。”②在平稳行驶的轮船上，旅客只有从岸上的固定景物、或水面的动荡波纹来判断轮船的行驶速度和方向，如果把窗帘拉上，失去了参照标志，旅客就难以分辨轮船是在前进还是后退，更无法知道行驶的速度。同理，心灵对运动的感知与眼睛对运动的感知一样，它也需要参照标志，也需要“两种系统互相发生位移”这种先决条件，才能“看见”作品内部运动的速度、加速度与方向。具体到小说创作中，它的主要表现形式是：重现、间隔和转换。

所谓“重现”，就是某种相同或相近的东西的重复出现。这是节奏运动的重要标志，甚至可以这么说：没有重现就感觉不到什么节奏。假如一种声音，它出现了一次，再没有第二次；假如一滴水珠，它滴下了一滴，再没有第二滴；假如一株乔木，孤零零地竖在那里，再没有第二株，那都不能形成节奏，更不能给人以节奏感。但假如那种声音，间隔一定时间又鸣响一次地重复出现；假如那种水珠，间隔一会工夫又滴一滴地持续不断；假如那种乔木，间隔一段距离又出现一株地连绵不绝，那就自然形成一种节奏，同时也给人一种节奏感。这道理对小说来说也同样。

当然，小说中的重现决不会如此简单，它可以演化成很复杂的情形。有些重现是外部的，能够从音律、语义、细节、情节、人物、意象等作品的实际内容上见出；有些重现是内部的，得从欣赏者的心理体验上

---

① 〔苏〕彼得罗夫斯基主编：《普通心理学》，人民教育出版社 1981 年版，第 301 页。

② 〔美〕鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 523 页。

见出。

高晓声的《李顺大造屋》，写李顺大勤劳节俭，用六年的心血和汗水买下了三间青砖瓦屋的全部建筑材料，可 1958 年"大跃进"，砖头被拿去造炼铁炉，木料被拿去制推土车，瓦片也上了集体猪舍的屋顶。到 1965 年靠了"六十条"和卖饴糖，他又积聚了差不多能造三间屋的钞票，可"文化大革命"中不但房屋未造成，还让造反派骗去了，二百一十七元钱外加一顿拷打。一直到 1977 年冬，李顺大才算有可能把梦寐以求的房屋造起来。这造屋的三起三落，形成情节发展的三大顿挫，很有起伏，很有层次地展现了李顺大性格的发展和我国农民生活的历程。

对于这类事件或人物的重现，古人早就总结为"犯中见避法"，即故意写同一类型的事件，却要写出不同的情节；或故意写同一类型的人物，却要写出不同的性格。一次次的"犯"，就是一次次的重现，"是在更高基础上的重复"，不但从中可显示事物按螺旋式向前发展的规律，而且使行文具有活泼生动的节奏。古代作品中的"三顾"、"三打"、"三逼"、"七擒"、"七探"、"七战"等，都以其外部事物的重现形成了一种强弱间作的刺激曲线。而欧·亨利的名篇《警察与赞美诗》，则是通过意象的重现来构成节奏。主人公六次想要被捕而六次均未如愿，但等他想好好做人时，却被关进了监狱。这些矛盾冲突的强弱变化，如要画出它们的各自曲线图，则可看到波峰和波峰、波谷和波谷之间的相类比值，正是这些刺激强度的重现，使欣赏者在心理体验上也生出一张一弛、一起一伏的感觉，而这种心理感觉的重现，正是节奏的内部表现。

四、间　隔

重现是必须和间隔相伴的，无间隔，就无所谓重现。重现是间隔的两端，是间隔的结果。比如一种声音永远持续下去而无所变化，那就根本不可能形成节奏。

在小说中，一般的间隔都是自然形成的，凡重现之间的部分，实际上都可看作间隔，因无论时间向度的情节还是空间向度的场面，都可通

过增删、繁简、疏密、虚实等法造成行文的断、续、藏、露，还有，情节线的起伏曲线，在波峰与波峰之间必隔着波谷，在波谷与波谷之间又必隔着波峰，这都形成了间隔。除此之外，小说创作还有一些较为特殊的间隔手法，如“横云断山”、“横桥锁溪”等。

《水浒传》写宋江率梁山好汉，一打祝家庄，二打祝家庄，不想连连受挫，损兵折将。正无可奈何间，军师吴学究，说出一条破敌之计，下文如何，作者却搁起不提，于风急火急之处突然插入“解珍解宝双越狱，孙立孙新大劫牢”的回目，叙完之后，才又转回到打祝家庄的正题。这是将原来的情节线索中断，在一个大故事里插进一个小故事来隔断一下，但又不是绝对隔断，而是似断实连，因使解珍解宝得以越狱的孙立与祝家庄的实力人物栾廷玉是一个师父下山的师兄弟，由他打入祝家庄作内应，后来的战斗才能大获全胜。

金圣叹是提出此法的第一人，他看出了此法的特点是：“只为文字太长了，便恐累坠，故从半腰间暂时闪出，以间隔之。”[①]在连写了两番攻打祝家庄后，尽管对两次战斗过程的具体细节还是能写得笔墨不同，犯中有避，但从读者的欣赏心理来说，一而再、再而三地老写同一桩事，总会使人渐生厌腻之感，正如吃油了的嘴巴也要用素菜来清清口一样，作者也得给读者调调口味，而将一看似无涉的情节横岔进去，正可收此功效，使人耳目为之一新，达到艺术作品的内部结构与欣赏者审美心理之间的一种协调。

在连叙一篇大文字或几件相类似的事情时，作者是怕累赘沉闷才用间隔来隔断一下，而在一篇不大的文字或一短小的事件中，作者取同样用法而用意却能为之一反：是恐其收煞太快，故意造成延宕。

刘姥姥一进荣国府，从绕着弯子攀上这门亲戚到托着人情挨进这门亲戚，篇幅并不长，至于咂嘴念佛、头晕目眩地走进里屋，“屏声侧耳默候”了半日才算见到当家姑奶奶，千恩万谢地出来，更只有千把来字。而在这千把来字中，贾蓉来借玻璃炕屏的文字又占了近于一半，所以，

① 金圣叹：《读第五才子书法》，《水浒传》贯华堂本。

如果不用间隔之笔把贾蓉借物之事插进来，那刘姥姥的一进荣国府岂不成了直竹筒倒豆——一翻倾底？为了不至于虎头蛇尾草草收场；为了不致使刘姥姥此行的结果与此行的准备太不相称；也为了不致使刘姥姥的三次进这高门大院的过程之间失去平衡，所以当凤姐问刘姥姥来此有何要紧事，而刘姥姥又正处于最难启齿又终将启齿的当口，作者只有让贾蓉进来岔断才妥。这一断断得好，谁都想听听刘姥姥费了如此心机的想头到底怎么说出，凤姐又将怎么反应。可作者偏不让她说，吊住的不是刘姥姥的胃口而是读者的胃口，叫读者也眼巴巴地同“扭扭捏捏侧身坐在炕沿上”的刘姥姥一道盯着贾蓉，心中催他快快把事情了结，可作者偏要让凤姐拖住贾蓉，两人眉来眼去厮磨了好半日才作罢，作者也才让刘姥姥接住话茬儿把最要紧的说出来，叫人觉得刘姥姥此行实在不容易，可细一想，这与刘姥姥其实又并不相干。但此一处理毕竟使本来平淡的情节荡起波澜，使本来直露的叙事腾起曲折。

毛宗岗在《读三国志法》中认为“盖文之短者不连叙则不贯串，文之长者连叙则惧其累坠，故必叙别事以间之，而后文势乃错综尽变”。此处所言短文宜于连、长文宜于断，在具体创作中当然并不尽然，但须考虑文势的错综尽变，则是应予重视的一条原则。这种文势的考虑，正是节奏的考虑，正是行文运笔的缓疾顿挫与作品内容、欣赏心理三者之间的相互协调适应。

五、转　换

有重现，有间隔，也就必定有转换。从动到静、从疾到缓、从升到降、从起到伏、从冷到暖、从合到离、从消到涨、从强到弱、从虚到实、从疏到密、从刚到柔、从喜到悲、从轻到重、从粗到细……或者反之，都是转换，都是相互间的参照标志。这种两极间的转换是最能见出“两种系统相互间发生的位移”，最能见出作品内部各种运动的速度的。所谓小说节奏的快慢，实际上很大程度是以转换的频率来决定的：转换的频率高，节奏就显得疾促；转换的频率低，节奏就显得徐缓。

"从心理学角度看，节奏就是把一系列客体感知为一系列刺激组合。"[①]当以一定的强度刺激人体的感受器官时，便会使相应的神经中枢产生一定程度的兴奋，而当这兴奋尚未消失或减弱时，它对同样的刺激会采取"拒绝"的态度而处于麻痹状态，如果要继续使它积极地接受刺激并作出反应那只有三条途径：其一，采用更为强烈的刺激强度；其二，等待或促使前一刺激留下的反应尽快消失或减弱后再予刺激；其三，改变刺激的类别。

如果选择的是第一条途径，那会将矛盾冲突直线式地迅速推向高潮，情节失去了起伏和波折，显然不足取。这样，剩下的只有二、三两条途径，也就是同类转换和异类转换。

同类转换，是由同一矛盾的对立双方（或数方）力量的消长、位置的变易所引起的。当一方的刺激能使欣赏心理产生某种反应时，相对立的另一方的刺激必能使欣赏心理产生相反的反应，如果不断更替，那这种两极端间的来回摆动就特别能使人产生强烈的节奏感。前文引述过的宋江于揭阳镇遇险，便是在凶与吉、死与生之间转换，将人物"置之死地而后生"，刚即山穷水尽，忽又柳暗花明，"如猛电之一去一来，怒涛之一起一落"。

茅盾的《子夜》第七章，主人公吴荪甫正处于三条火线中初战的胜败关头，从现在看到的大纲里，可知当时作者在各种材料的相互关系中，正是紧紧地扣住主人公情绪波动的曲线来进行构思的：竹斋来谈交易所、家乡暴动等情况，"各人心情在阴晴与希望之间"；莫与屠来报告工潮事，"荪甫心由阴暗而转成光明"；竹斋来电话说公债回跌，"荪甫大惊"；李玉亭来告赵伯韬阴谋吞并企业，朱吟秋正与赵伯韬押款交涉等，"荪甫又大怒且骂"；韩孟翔带来公债最后暴涨的消息，"荪甫终乃大喜"。[②] 可以看出随情境的变化，主人公的情绪曲线起伏波动，在一章

① 〔苏〕彼德罗夫斯基主编：《普通心理学》，人民教育出版社 1981 年版，第 300 页。

② 参看茅盾的《〈子夜〉大纲之一部分》，《茅盾研究》第一辑，文化艺术出版社 1984 年版，第 36—37 页。

的大纲中就如此时而阴暗、时而光明、时而大惊、时而大怒、时而大骂、时而大喜，在希望与失望、胜利与失败、悲哀与喜悦之间作两极摆动，而到了具体的描叙中，大纲中的这些"质变"当然更为复杂、丰富的"量变"过程所充实，从而使作品获得强烈而又有层次的节奏。

在各社会集团之间、阶级力量之间、不同阶层之间、亲朋仇侣之间、以至同一人物的灵与肉之间、情与理之间、各性格侧面之间……反正在天地万物之间、人与自然之间、人与人之间、个人内部各因素之间，以及手段与目的之间、动机与效果之间等等，都充满了矛盾，都无时无刻不在变化，其中既有质变又有量变。是这些矛盾变化，提供着和要求着小说家在构思和运笔时不是在平面上直线上，而是在曲折起伏上进行思考，以曲折起伏来支撑作品的轮廓。尤其是情节线索单纯的作品，更应以曲折起伏来使单纯不至流于单一，而是使单纯之中内蕴丰厚。

异类转换不是指同一矛盾内部，而是在不同矛盾之间进行，是从这一矛盾转化、变易或跨越到另一矛盾。对于欣赏心理来说，也就是改变了刺激的种类。

在"三打祝家庄"中岔入"解珍解宝双越狱"，这不能说是同一矛盾，不管它们后来相不相干，至少在开始它们并无牵涉。不管谁读到转换之处，都会觉得味道为之一变。如果说这味道变得还不够明显的话，那写武松打虎之后，接写武松遇嫂，前一矛盾，武松面对的是咆哮如雷、钢牙铁爪的吃人猛虎；后一矛盾，武松面对的是酥胸微露、云鬓半松的偷情少妇，转换之处，一个刚强雄健，一个柔媚婀娜，审美趣味的完全不同难道还不显见？怪不得金圣叹读到此处，不禁感喟："上篇写武松遇虎，真乃山摇地撼，使人毛发倒卓。忽然接入此篇，写武二遇嫂，真又柳丝花朵，使人心魂荡漾也。"还有，在写完矫矫虎臣武松之后，却接写翩翩儒将花荣，一个豪武，一个文秀，两种截然不同的性格特征，也正可唤起两种意趣判然的美感享受。

在《三国演义》中，关云长过关斩将，忽于镇国寺遇普静长老；刘玄德马跃檀溪，忽于水镜庄遇司马先生；关公水淹七军之后，忽有玉泉山月下点化……紧锣密鼓之后，继丝竹雅音，如"寒冰破热，凉风扫尘"，叫

人躁思顿清，烦襟尽涤。袁绍与公孙瓒、孙坚与刘表混战正酣，转而却述貂蝉韵事；冀州厮杀正烈，转而却写袁谭失妻、曹丕纳妾；正叙赤壁鏖战，忽有曹操欲取二乔一段文字……正乃方言罢龙争虎斗，又忽写燕语莺声，叫人于"干戈队里时见红裙，旌旗影中常睹粉黛"。

从同一层次来看，也就是从作品内部来看，异类转换固然不同于同类转换，不像同类转换那样着眼点是同一矛盾内部各对立面之间的关系变化，而是不同矛盾之间的关系变化，是由这一事物跳到另一事物，由这一矛盾对象换成另一矛盾对象。但如从另一层次来看，也就是脱开作品的具体内容来看，这些相互连接、相互补充、相互渗透、相互调剂的阳刚与阴柔、豪武与文秀、热烈与冷静、壮美与优美之间的关系，不仍然是一种矛盾吗？不仍然存在着对立统一的辩证关系吗？只不过没像同类转换那样，将故事情节直接建筑在这种矛盾关系上罢了。但正因为此，这转换才不仅使人的欣赏心理除了像同质转换一样，也可以在反应强度的两极端间来回摆动，产生一张一弛、一起一伏的力度变化，还可增之以心理反应的色调变化；随刺激类别的不同，欣赏者一会儿心情振奋，一会儿心境平和，一会儿慷慨激昂，一会儿悠闲恬静，一会儿鼓舞冲动，一会儿轻松欢愉……应该说，这是一种更为饱和更为丰富的节奏。

需要强调的是，一个看似矛盾的现象长久以来一直使探讨小说节奏的人们深感困惑：节奏的强烈迅疾应该同情节的紧张险奇成正比。可为什么有些作品中并没有什么紧张险奇的情节，但却能给人以强烈迅疾的节奏感？尤其是某些现代派作品，它们甚至往往不具什么完整的情节，另外，国内的某些创新之作，它们确实也明显地存在着情节淡化的趋向，也就是说，它们都不具有什么特别的刺激强度，但内中确实能够给人的那种强烈迅疾的节奏感又是从何而来的呢？

主要原因即在这里：它们不是采用情节小说惯用的同类转换而是异类转换，依靠的不是同一矛盾中各对立力量之间的冲突，而是各种矛盾之间，各种矛盾对象之间，说具体一点就是不同时间、不同空间、不同人物、不同事件、不同情节线索以至不同事物特征之间……一句话，就

是不同物象之间的富于动态的更替。与其说这种更替偏重时间范畴的承接,倒不如说这种更替是空间向度的并列。沃尔夫的《墙上的斑点》可以说是一个典型的例子。作品仅写一个妇女看到墙上的一个斑点后,引起了各种各样光怪陆离的联想,直到最后看清了那个斑点原来是只爬在墙上的蜗牛,全篇也就结束。要说其中的故事情节,简单得近乎消失,更谈不上什么矛盾冲突,可读着它,却使人不能不感觉到内中疾速的节奏运动,由那个斑点所引发的思绪一哄而上,簇拥着各色各样的物象:挂画的钉子、郊外的别墅、倒茶的老太太、打网球的年轻人、时速五十英里的地铁、莎士比亚、小小的古冢、古物收藏家……这些物象一个紧接一个地飞快地在读者眼前掠过,形成了飞速旋转着的一系列刺激组合。

这类作品的一个共同特点就是把原本可以连接成一条(至多是有数几条)叙事线索的人和事砍成许多段。且不说像《墙上的斑点》这种将原本极其简单的线索派生出无限复杂的辐射线(非此就难以成篇)的作品,即便是王蒙的《布礼》、《蝴蝶》等创新之作,原本可以按部就班细细道来,却也不愿按照传统写法写成线索单纯的情节小说,而宁愿让它们"满天开花"。如《蝴蝶》,本可顺着张思远的一生经历一通到底;可作者偏取主人公的一次"探家"为圆心,借沿途见闻触动种种思绪,反省自己相当复杂的政治生活历程,沿条条射线网络"张副部长"与"老张头"之间的变异以及秋文、海云、儿子等人的生活片断,映照出建国三十年来风云变幻的社会生活。取前一写法,情节线内的矛盾冲突必定更剧烈,但作品内部的节奏运动却未必更强烈。这就是将原本的"长镜头"叙事改换成"短镜头"组接,让纷繁的线索数头并进,并且生发开去,吸收进更多的头绪,细密地加以切割、挪动、组合,而叙事镜头则在这许多头绪上,甚至是在许许多多的细碎片断上频频跳动,这正如把一个人的座椅旋转起来,于是,房间里原本静止不动、毫无节奏可言的东西全都运动起来了,随着旋转的快慢,节奏的速度也随之变化:叙事头绪越多,叙事镜头切换越频繁,读者所感到的节奏也越强烈越疾促。但需注意的是:如果超过了某个限度,那欣赏者所得的就不是节奏感,而是眼花缭乱感了。

(原载《文艺理论研究》1986 年 2 月)

艺术结构的外部联系初探

艺术结构不但要有内在的联系，还得要有外部的联系。如果不具内在联系，那外部联系则无从谈起，但反过来如果仅有内在联系而无外部联系，那也是一种颇为令人遗憾的缺陷。而更为令人遗憾的是，至今文艺理论界还不能真正理解托尔斯泰，还在那里振振有词地坚持，似乎是托尔斯泰本人的意愿：艺术结构只须具有内在联系而不必具有外部联系。这实在有大力澄清的必要。

问题始于托尔斯泰与拉钦斯基关于结构的信件中的讨论。两人在信件中针对《安娜·卡列尼娜》的结构讨论了文艺作品的外部建筑艺术的问题。这篇小说及两人的争论，对我们理解艺术结构外部联系有很好的启示作用。

列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》发表以后，作家的友人拉钦斯基来信，指出他的这部作品"没有建筑艺术"。这引起了作者的反驳："您对《安娜·卡列尼娜》的看法我以为是不对的。恰好相反，我为自己的建筑艺术而感到自豪——圆拱衔接得使人觉察不出什么地方是拱顶。而这正是我尽力以求的东西。这所建筑物的联接不靠情节和人物之间的关系，而自有其内在的联系。……您虽然浏览了一遍小说，却没有看出它的里层的内容。"[1]

作者的这种反驳使得拉钦斯基不得不作进一步的说明。他在给托尔斯泰的回信中写道："我们是在争论词句，亲爱的列夫·尼古拉耶维奇伯爵。我没有想到要否认构成您小说的两个平行故事之间的内在联

---

[1] 《列夫·托尔斯泰论创作》，漓江出版社 1982 年版，第 129—130 页。

系。但比联系尤为重要的是完全的统一,因为是同一个思想的两个方面在发展。根据我这个艺术事业中的旧教徒的观点,我的指责正是对于我所珍视的外部的建筑艺术。我不认为情节的统一是一根普通的小绳子,它是体现思想的统一的巨大手段。或许这一切说法都是空洞无益的。或许在像《安娜·卡列尼娜》这样强有力的著作里,情节不是人为的,而是自然产生的。"①关于这一点,托尔斯泰不得不承认拉钦斯基是对的。他在 1878 年 4 月 8 日给拉钦斯基写道:"我没有这样了解您,很抱歉。现在明白了,而且我也同意,虽然你对建筑艺术的意见还不明确,但很细密,但我是了解它的,而且如有机会,努力遵照您的指示。"②

由分歧到一致,共同的见解是艺术结构不但要有内在的联系,还要有外部的联系。如果不具内在联系,那外部联系则无从谈起,但反过来如果仅有内在联系而无外部联系,那也是一种颇为令人遗憾的缺陷。

尽管托尔斯泰一开始并没领会拉钦斯基关于结构的外部联系的观点,但并不等于说托氏在此前的创作中一直没有注意到这个问题,恰恰相反,不仅是托尔斯泰,甚至可以这么说:任何一个优秀作家在创作过程中都或本能或自觉地为结构的外部联系耗费了无尽的心力。

在《安娜·卡列尼娜》中,有一个在结构上起着非常重要的作用的人物,那就是奥布浪斯基公爵。请看托尔斯泰是怎样通过他把安娜与列文的两条平行发展的线索联系起来的。

作家从奥布浪斯基家的矛盾冲突写起,围绕着这个矛盾冲突,把安娜和列文的线索都引出来,并且,所有的头面人物都被系在这个纽结上在作品的第一部中露面,所有的基本矛盾都被拴在这个线索交汇处,在作品的第一部中初现端倪,甚至于对主要人物的命运也在开幕之际通过伏笔暗示,做好了收场的准备。请看,在奥布浪斯基的引带下,这些主要人物是怎样进入作品的。

在不到下午两点的时候,列文闯进奥布浪斯基的办公室的玻璃门,与奥布浪斯基会面,下午四点在奥布浪斯基的衙门打听到了薛杰巴兹

---

①② 《文艺理论译丛》1957 年第 1 期,人民文学出版社 1958 年版,第 223 页。

基的行踪，赶到动物园与吉提见面，在饭店里吃晚饭，列文向奥布浪斯基吐露对吉提的爱慕之情；晚上在奥布浪斯基的岳父——薛杰巴茨基公爵家，两个情敌：列文与渥伦斯基第一次相遇；第二天早上十一点，渥伦斯基到火车站接母亲，遇到奥布浪斯基也来接妹妹安娜，因为奥布浪斯基的求援，专程赶来为哥嫂当调停人的安娜第一次与渥伦斯基相遇……而这一切，又是在不到一昼夜的时间里，围绕着奥布浪斯基被牵引出来的。在此后展开的整部作品中，与其说安娜与列文的情节线索结构得像一个拱门，倒不如说像一条铁路的两根钢轨，它们平行并列地向前延伸，而奥布浪斯基连同他的一家，在列文、吉提、渥伦斯基、安娜、卡列宁之间穿梭往来，就像枕木一样在一个个的发展阶段上将它们联结成一个整体。

所以，当拉钦斯基仅把列文与安娜的相识作为联结所有线索的一个场面来加以称道时，这在作者本人看来当然是不以为然的，因为那个唯一的相识场面与整部作品的包罗万象的内容比较起来是多么的纤细、脆弱，简直纤细脆弱到了微不足道的程度，如果如此浩瀚巨大的内容仅靠如此纤细脆弱的小插曲来维系，那真是可以指责为“没有建筑艺术”了。可事实并非如此，这部作品不是没有建筑艺术，它所有的，是与当时的众多小说完全不同的建筑艺术。这种建筑艺术：自然而又壮观，自觉而不露痕迹。这就是通过人物之间的交往。

能够体现作品内在联系的，是思想的统一，而不取决于人物之间的交往；但人物之间的交往却是作品的最基本的外部联系。没有这种联系，人物很难出入作品，矛盾很难纠葛集中，情节很难起到变动，思想也很难完整体现。

托尔斯泰在与人谈到另一部巨著《战争与和平》的写作时说：

> 在我将要描写的、而且已用来作为小说的开端的阿乌斯杰尔里茨战役里，我曾需要一个光辉的青年被打死，在我的小说的进一步发展的过程中，我只需要老包尔康斯基和他的女儿，但是不便于描写与小说毫无关联的人物，我就决定让那位光辉的青年做了老

包尔康斯基的儿子。后来，他使我对他发生了兴趣，为他在小说的进一步发展过程中提供了一个角色，我宽恕了他，只让他受了重伤而没有死亡。

在这里，托尔斯泰非常明确地提出了"不便于描写与小说毫无关联的人物"的见解，其实质也就是说进入小说的人物与人物之间应具外部联系。为了有所"关联"，作者让那位"光辉的青年"做了儿子，老包尔康斯基做了父亲，通过父子关系把他们联系起来，这是一个方面。另一方面是，有无关联这只能说是个形式问题，可形式也能生出内容：既然形式要求他们成为父子，相应的，至少作品中就得增添作为"父子"的内容。

在另外的众多的小说创作中，像以这类人缘勾连来结构材料的实例是可以找出许许多多来的，它们或者以亲属、或者以朋友、或者以部属、或者以同事、同学、邻居、旅伴等等关系来作为外部联系，使人物与人物、人物与作品迅速地"关联"起来，这当然也要求作品同时得增添与这些"人缘"相应的内容。

欧阳山的《一代风流》第一部《三家巷》，内中大革命前后的风云变幻，社会各派力量的变化消长，正是通过三个家庭之间的错综复杂的关系反映出来的：手工业者周家、买办资产阶级陈家和官僚地主何家。作者为了集中矛盾，强化冲突，除了在地域上把它们框定在一个小小的空间——江南某市镇的一个小胡同内，还让三家成员之间生出千丝万缕的联系：有连襟亲戚，有翁婿亲家，有同窗至交，有昔日情人，还有换帖子拜把子的兄弟，等等。

黎汝清的长篇《万山红遍》虽然不是作者的最得意之作，但在这方面提供的经验却很有价值。他试图展现的是第二次国内革命战争期间，各个阶级、各个阶层、各类人物参与活动的时代画卷，可作者首先面临的难题就是如何将各方人物、各种矛盾纠葛在一起。在初稿中，四个地区——九里十八坪的谷敬文，南屏山的汤三滚子，四岭山的周武，西屏山的任中元，都是互不相联地各霸一方。虽然也间忽夹写了他们之

间的勾结和争夺，但枝蔓芜杂，线路不清，不能浑然一体。后来经过数次改动，主要是以人缘勾连加强了他们之间的联系：周谷武成了谷敬文的妹夫，谷敬文就借这亲戚关系插手四岭山，谷敬文升为三县剿共司令，他和素不来往的汤三滚子就成了上下级关系；西屏山保安团团总原名刘文甫，为了把他和几方人马纠葛起来，便改名任中元，成为三十二旅旅长任洪元的弟弟，这就把几方斗争连接集中起来，蜘蛛网般地把各条单线结成了互相关联制约的网体。

《红楼梦》中的刘姥姥，这个尘芥之微的老太婆所以能进钟鸣鼎食的荣国府，靠的也是人缘的勾连。王昆仑在《红楼梦人物论》中曾用这么一节"绕脖子"的话，把刘姥姥与王熙凤之间弯来拐去的关系交代得清清楚楚："北京刘姥姥的女婿王狗儿的父亲王成的父亲曾认识过南京王熙凤小姐的父亲。这位小京官王老头儿贪慕那位大京官王老太爷的权势，曾借着'同衙门'的机缘而'联过宗'——这就成了'本家'。隔了两代之后，北京王家的人变成了住在乡下的穷庄稼人王狗儿，而南京王家的人却是住在北京城里的高门大户贾府的太太王夫人和当家少奶奶凤姐。如今这乡下的穷狗儿的丈母娘刘姥姥硬想拉扯上过去的那一段关系，再去向他们高攀"，于是她甘愿"舍着我这副老脸去碰碰"。《增评补图石头记》眉批曰："刘姥姥亦是此书眼目"，所指正是此人的结构职能。且说荣府中合算起来，从上至下，也有三百余口人，一天也有一二十件事，竟如乱麻一般，没个头绪可作纲领。正思从哪一件事哪一个人写起方妙？却好忽从千里之外，芥豆之微，小小一个人家，因与荣府略有些瓜葛，这日正往荣府中来，因此便就这一家说起，倒还是个头绪。通过这个老婆子一进、二进、三进荣国府，连接起了这个封建贵族大家庭由盛到衰的全过程。其中以二进荣府接触人物最多，展现场面最广，尤其是让这样个村野老妪在饭饱酒醉之后撞将进来，扎脚舞手地滚进宝二爷的锦被绣褥之上熏了个满屋子的酒气臭屁，使得两种无论从哪方面看都迥然异趣的生活发生了奇妙的交叉重合，读来真叫人拍案惊绝。《红楼梦》中的另一人物贾雨村，也在结构上起着非常重要的穿针引线的作用。全书的中心人物之一林黛玉，就是在第三回由贾雨村亲

自带来贾府。第四回由贾雨村判案，穿插出薛蟠打死人命一事，又带叙出英莲（香菱）一向之行踪，更重要的是使薛家住进贾家，让全书的另一中心人物薛宝钗，得以与林黛玉成双峰对峙之势。故甲戌本第四回评道："其实欲出宝钗，不得不做此穿插。"假如另起头绪像写贾家一样来写薛家。不但文气中阻，也显雷同死板，而这样逐步过渡，层层引出，就既在意料之外，又无生硬之痕。另外，还在交代贾、王、史、薛四大家族的关系与境况时起到了关联作用，在开头和结尾又扮演了一个报幕人的角色。还有像傻大姐这个人物的出场，又是另一种作用，有人比她作"导火线"，实在恰切之至：因为有她一笑，遂有晴雯之死；又因为有她一哭，终有黛玉之亡。

除了人物之间的交往，作家们还常常利用事件之间的交往、物件之间的交往来作为作品的外部联系。

所谓事件之间的交往，那就是把所需材料尽可能地压缩进某个事件，围绕某个事件粘附上一些琐碎小事，或使事件与事件能相互关联。成功的经验是：一旦中心事件或主要事件发端之后，就不能轻易地放过这些事件，而是用这些事件来吸附更多的事情、人物、因果联系、叙事单元，甚至于不是吸附，而是干脆的"吞并"。

茅盾写《子夜》，开始是想一方面写农村，一方面写都市，成为一部"农村与都市的'交响曲'的"，后来把计划缩小一半，只写都市不写农村，但也得把三方面——投机市场的情况、民族资本家的情况和工人阶级的情况——交错起来写。这必然使全书头绪纷繁。为了使其繁而不乱，抓住某一事件作为聚附中心，不失为扩大艺术效益的妙法。作者在前三章中，抓住吴公馆老太爷办丧事的事件，让所有的重要人物相继亮相，又把重大事件如吴荪甫丝厂的工潮、双桥镇农民的暴动、组织益中公司、陷入公债市场等，一一稍事指露，以后的内容实际上就是对这些重要人物和重大事件的进一步发展，直到吴荪甫破产为止。尽管这些重要人物和重大事件与吴老太爷的丧事之间并无必然联系，但因有此一着，为作者省却了不少交代人物出场、解释事件缘由以及衔接、过渡、转折等等笔墨。这种用某一事件来吸附众多头绪，收散乱于整一，集单

一为丰富,使内容达到饱和程度的写法,在《红楼梦》中可谓达到了登峰造极的地步。为人熟知的"宝玉挨打",就是把众多事件捆扎在一起,纠集了多重矛盾,似江海浪潮,千头涌起,汇成洋洋大波。

在创作过程中,为力避作品的单薄,作者会加进各种各样的短章插曲、旁文闲事,在写大部头的作品时,这类材料更会千头万绪地纷纭沓至,这里面有许多都不能直接充填进中心事件或主要事件,如散兵游勇,常会损及整体的谨严。那就需要作家尽可能地把它们拉向中心,如叶附枝,如枝附杈,如杈附干,如干附根,在各个不同的层次上向大于自己的事件靠拢。

如在《战争与和平》中,朵罗豪夫与劳斯托夫赌钱,是发生在朵罗豪夫为了漂亮女人爱伦的缘故而与爱伦的丈夫彼尔决斗受伤之后的事。这个赌博情节与整个机体是血脉相通的。养伤期间朵罗豪夫时常出入于劳斯托夫家,看上了劳斯托夫的表妹桑妮亚,但他的求爱却遭到了桑妮亚的拒绝,原因在于桑妮亚正热恋着劳斯托夫。得知了这一缘由,朵罗豪夫在准备归队的告别晚宴上邀劳斯托夫赌钱,并且决心要赢到"四万三千那命定的数目"。朵罗豪夫为什么要恰好赢到这个数字才罢手呢?作者是这样写的:"他预定赌到那个数目达到四万三千就告一段落。他所决定出那个数目,因为四十三是他和桑妮亚合计的年龄。"有这一笔和无这一笔于效果是大不相同的:无这一笔,赌钱就成了纯粹的赌钱,是一节与整体相游离的闲文;而有这一笔,不但画龙点睛地刻画了朵罗豪夫的性格,同时还将赌博的事情深深地植根于劳斯托夫与桑妮亚恋爱这样一根较为重要的线索里,成了与整个机体血脉贯通的一块活肉。联想到当前的不少作品,为了"丰富"人物性格,大肆铺写一些与情节推进几乎是毫无关涉的细节、琐事、碎笔,这对于增强人物的性格层面来说,当然不是毫无好处,但这种静止的、罗列材料的做法,总难免给人一种生硬、勉强、技穷与节外生枝之感。

说到物件的"交往",实在很难同事件分拆开来。如莫泊桑的《项链》,内中的项链既可说是事又可说是物,它曾使罗瓦赛尔夫人幸福地眩晕了几小时,又痛苦地劳作了大半生。比起一般性的事件来,作品中

的这种小玩意儿往往更为具体可感，往往能将事件、人物、各种各样的材料，甚至作品的整个意蕴都聚焦到某一个点上使读者看得见摸得着。

鲁迅的《风波》，一切因辫子而起，以辫子而结束，处处不离辫子，但又处处都未专意于辫子。固然，辫子的去与留、盘起与放下，都是整个作品因果联系中的一个环节，但要看准了这么一个微末到不起眼的环节，用它来锁链整个因果关系，这就不是仅仅只从现实生活的固有面目着眼就能办到的了。让这么个极简单的物件来做作品所反映的整个内容的代言者，使读者只须盯牢一条辫子就能看清当时中国整个政局的风云变幻，这就不能不承认是只有鲁迅才能独运的匠心，更不能认为仅仅是运用了一个小道具而已。

斯特林堡的《半张纸》，这个短小仅千余字的小说，却记叙了主人公与他妻子两年来从恋爱到结婚再到妻子难产而亡的全部历史，读者从中所得，完全不亚于一个数万字的中篇。篇幅与容量之间的矛盾，奇迹般地全凭小小"半张纸"而得以解决：主人公中年丧妻，完殓之后，要告别原来的那个叫人触目伤情的住所，移步之际，看到墙上钉着的半张纸，不禁令主人公怦然心动——那曾是幸福的记录，上面一条条简短的记事，虽三言两语，前后不连，但能不断提起主人公对已逝往事的追忆；而作者又总是刚刚起个头就吝啬地砍断，不肯在字面上让主人公的追忆真正展开，只用来激发读者恰可填补空白的想象。这样，就使得"半张纸"既成了眼前生活的真实的组成，又成了对已逝岁月的虚的概括；既成了人物生活断片的联结纽带，又成了主人公残缺人生的有形象征，集中体现了全文的意旨。

也许有人要问：这种人物、事件、物件之间的"交往"，与一般意义的人物关系、故事情节、环境景物又有什么不同呢？这是一个值得说明的问题。可以这么说：外部联系是内在联系的具体体现与补充。当构想的作品沿着结构的纵横脉络，也就是因果联系与特征对应，以其简洁的线条勾出未来作品的大致框架后，就等于确立了矛盾变化发展的必然途径（这并不否认必然途径的确立本身也得经过无数次的修改和反复），而这必然途径的实现，还得求助于种种偶然性因素。

其实，即使是分析最伟大的作家的最优秀作品，也不见得都无隙可寻，所谓"天衣无缝"，只不过是那些缝隙被巧妙地弥补掩盖起来罢了。因为任何一个人创作任何一部作品，他都得把素材提炼成题材，把题材加工成作品，这就已经在两个层次上对实际生活进行了砸碎与组合，即使是有幸进入作品的材料，它们与事实的关系也早已面目全非了，至于材料之间的联系，那更是作者主观能动性的产物了。

而作者的主观能动性，在外部联系方面拥有远甚于在内部联系方面的自由，这就是必须重视人物、事件、物件之间的"交往"的理由所在。它们比起内部联系来，较少因果性而较多随意性，极少必然性而较多偶然性。如人物间的交往，也可以看作是一种人物关系，但它不具有一般意义的人物关系中那不可少的严密的因果性，作者处理它们的着眼点，也并不是把它们当作矛盾纠葛的本身，而是往往作为集中矛盾、激发冲突的一种契机。甚至可以这么说，它们在作品中的出现和存在，并不是客观事实的必然要求，可以不必交代何以"必定如此"的原因，而是出于作家的一时需要。如刘姥姥为啥与王熙凤有着绕脖子亲戚关系，原因只能是曹雪芹要她们这样，还有傻大姐为什么会在两件大事前出现，原因也只能是作者需要她出现。再如安德烈为什么是老包尔康斯基的儿子，其原因托尔斯泰自己已说得很清楚：因为他需要他们是父与子。正因为有此随意性与偶然性，所以这些才能方便地用来满足作品的外部联系之需。

（原载《文艺研究》1986 年第 5 期）

各类小说结构特点

把小说这门艺术当作一个整体来看待，对文学的这一体裁的一般结构特点进行探讨，这当然是需要的。但更需要的是针对同一体裁内部的各种类型的小说，尤其是在相互间的比较中找出各自的结构规律，用以指导具体的创作实践，看来则更富现实意义。

小说可依据各种不同角度区分出各种不同的类别。如就题材的时代分，可以有历史小说、现代小说；如就作品的语体分，可以有白话小说、文言小说；如就作品的文体分，可以有诗体小说、日记体小说、书信体小说、章回体小说等；如就所写的内容分，又可以有言情小说、志怪小说、侠义小说、侦探小说等。它们相互之间，在结构特点上虽然不能说毫无二致，但是区别并不太大。真正需要从结构特点上进行认真探讨，并且联系创作实践也确有探讨必要的，是从篇幅上划分出来的四大类：即长篇小说、中篇小说、短篇小说、微型小说。有人曾不无偏颇地这样认为：长篇小说与短篇小说在写法上的差别（那时微型小说尚未引起评论界关注）并不亚于电影与戏剧在写法上的差别。

长篇小说，一般在十万字以上；中篇小说，一般在二万字以上，十万字以下；短篇小说，一般在三五千字，多至万字；微型小说，一般在千字左右。这篇幅的限制，当然是非常外在的特征，不少人对此很不以为然，认为要寻找和掌握的是它们的内在限制，即美学特征。但是内在的美学特征在很大程度上是由外在的篇幅限制所造成的。因为任何限制，都必定会给某些因素造成有利的条件，而给另一些因素造成不可克服的障碍，久而久之，得到有利条件的因素发展了，受到阻碍的因素萎缩了，于是，各自的美学特征才日益鲜明、日益强化、日益成型。

长篇小说最能反映广阔的生活面,上下几千年,纵横数万里,展示社会生活的种种面相而不受时空限制,容量之博之大,为一切艺术样式之冠。内中人物你来我往,熙熙攘攘,可十几、几十、上百乃至数百不等,对他们既可简笔勾勒,更可从容不迫地在变化发展中进行细致入微、栩栩如生的刻画,甚至可以对主要人物不止一次地作专节重描彩绘,展示人物性格的各个侧面和发展阶段。这就使得作品头绪纷繁、情节复杂,往往囊括了许许多多大大小小的矛盾,其中有主要矛盾、次要矛盾、主要线索、次要线索,还有各种各样的插曲,甚至可以有多主题。用来创作的材料更是浩如烟海、森罗密布,叫人难以定夺。这样,在结构上理清行文的线索,区分着力的主次,有机地串通联缀,加强结构的内在依据与外部联系,收杂乱于整一就具有特别的意义。

在长篇创作中,一般都以主要人物的行动作为贯串的线索。对那些只有一个中心人物的传奇式作品,如《唐·吉诃德》、《鲁滨逊漂流记》、《包法利夫人》、《骆驼祥子》等,情节随着主人公的经历单线发展,矛盾线索与中心人物的因果链相互重合,其他人物的因果链都不充分展开,这就相对比较容易安排。需要注意的是其他次要角色与中心人物的配合,需要控制在适可而止的地步,万不可喧宾夺主。这种写法如彩线穿珠图,《西游记》以孙悟空师徒四人上西天取经的过程为线索串起九九八十一难,实际上全书以孙悟空的行动来贯穿始终,应属于这一类。

而在另一类长篇布局中,中心人物不是一个,而是好几个,矛盾线索多头窜进,呈现出错综复杂、纵横交织的结构图像。这样一来,人物关系的总体设计就显得特别重要了,而人物之间的矛盾纠葛就成了行文的线索。《水浒传》以一个一个不同人物被逼上梁山的不同经历连接成一幅“百川归海”图;《红楼梦》以宝玉、黛玉、宝钗的爱情纠葛为主线,跳跃性地联结起各种人物的生活场面,虚虚实实,似断实连地编织起一幅错综交互、旋转缠绕的立体网状图;《李自成》以李自成起义军与明王朝的生死搏斗为主线,纠集起明王朝统治集团内部、李自成起义军内部、张献忠起义军与明王朝之间、李自成与张献忠两支起义队伍之间,

明、清两个王朝之间的五条矛盾副线，拧麻花似地交错扭结成一幅索状图；《安娜·卡列尼娜》以安娜和列文的两条线索为主平行发展，以奥布浪斯基穿梭往来于两大主线之间为联络，画出了一幅能反映19世纪后期俄国城乡社会生活全景的双轨并进图……长篇小说的结构线索不管怎样千变万化，总是以人物关系为基础。有明确的人物关系，就有清晰的线索安排，也才谈得上有机地组织材料、塑造典型、体现主题。

长篇结构的另一个难点是节奏的控制。几十万言甚至几百万言的篇幅，如果没有强度与密度上的变化，那对读者的耐心将是个严峻的考验。所以长篇小说的作者，在强度上不但要善于组织高潮，还要善于控制低潮；在密度上不但要敢于描绘大场面，还得敢于深入心理堂奥。行文应张弛有度、刚柔相济、动静转换、哀乐调剂、虚实映照、粗细结合，方能收跌宕错落、五彩纷呈之艺术效果。并且，熔各种笔法于一炉，集各种写法于一体，错综变幻交替使用，正是其自然要求。

中篇小说有较大的取材范围，能反映一定广度的生活面，但不是像长篇那样在尽可能完整这种意义上去表现生活，它所能截取的是片断生活的完整段落。这样，就形成了它那在时间向度的纵展与空间向度的横扩难以两全的特点，当它在情节上展开时，就难以在场面上展开，当它在情节上不展开时，就必定要在场面上展开；情节的曲折复杂与场面的铺张拓广只能两者取一，而大多中篇作者都宁取前者。如要把两者都纳入结构范围，那就必然产生这样的后果：要么是满足内容的饱和度要求，突破篇幅的限制写成长篇；要么囿于篇幅的限制，榨干内容的血肉而让一个长篇萎缩成中篇。

所以，中篇的人物不宜太多，往往塑造有数的几个人物形象，并且在这有数的几个人物中，又往往着力塑造一个，使其成为艺术典型，如《阿Q正传》中的阿Q，《人到中年》中的陆文婷，《老人与海》中的桑提亚哥等。可以用较多的生活侧面组成人物性格的发展史，如果刻画的人物较多，就难以写出人物性格的演变过程。中篇的线索不宜太杂，不能像长篇那样多条线索并头展开，穿插也不宜太多，情节组织比较集中，往往以一条较为单纯的线索围绕着某一中心情节贯穿起相关细节，

如《阿Q正传》围绕着阿Q的行状来展开情节,《铁木前传》围绕着铁木两代人的友情与爱情的变化来组织情节。中篇小说的事件不能太大,太大了只能移作背景,不能像长篇那样对汇聚了时代风云的重大历史事件进行正面的直接描摹。

《阿Q正传》就是通过人物的行动来间接写出辛亥革命的失败。中篇小说也不能把事件写得太繁,像长篇小说那样让大大小小的事件堆叠而出,常常只能写一事或数事。《老人与海》就只写了一个渔夫在海上捕到了一条大鱼又被鲨鱼啃成个骨架的事,或像《阿Q正传》连写阿Q遭打、恋爱、造反、砍头等数事。

从结构上说,中篇创作既不像长篇创作那样面对大千世界的千头万绪而不知所从、穷于应付,也不像短篇创作那样画地为牢、作茧自缚,戴着脚镣还要跳出精美的舞步,在狭小的篇幅里框进广大的人生内容。所以,相对地说,中篇的结构肯定比长篇容易但处理得巧妙也很艰难。中篇结构上的失败多半在于未能顾及纵展与横扩难以两全的特点:有的让线索多头并进,结果一条也不能充分展开;有的让众多人物上场,结果一个都不能刻画得鲜明;有的过多地横生枝节,结果使内容臃肿庞杂;有的想同时容纳曲折的情节和广阔的场面,贪心的结果是使作品成为一个长篇的骨架;有的以仅够写短篇的材料,添枝加叶,写实铺满,硬撑成个中篇,实则是个让水分涨饱了的短篇;等等。

短篇小说的人物集中、情节单纯。次要人物不可太多,环境描写不可太杂,过程交代不可太详,笔墨要集中在一个或几个点上,不可太散,也就是必须讲究剪裁。这剪裁,又特别表现在对特定时间点的截取上。无论是横向展开的对生活横断面的截取还是纵向展开的对生活纵剖面的截取,短篇创作都苛刻地选择那些最富表现效益的片刻。《孔乙己》的人物只一个,那就是孔乙己,内中虽还有个小伙计"我",但那是为了更有色彩地写出孔乙己。《陈奂生上城》实际上也只写了一个人物——陈奂生,其他出场人物虽有,但主要是为了帮陈奂生的出场和活动,任务完成立即退场。情节也很单纯,实际上只写了住招待所一件事,开始是记他如何进去,中间是写他住进去后如何反应,最后写他回家就只寥

寥数语，围绕的都是一个点。通过他在这一个因果环节中的行动和与其他人物的关系，让读者看到的就远远不止这个环节，而是可以由此一环节上溯地推知以前的众多环节，从而间接地表现出而不是直接地展示出这整条因果链所包含的全部生活内容。

不少人都把截取生活的横断面作为短篇创作的结构特征，但随之而来的问题是，有不少中篇截取的也是生活的横断面，如《人到中年》、《一个女人一生的二十四小时》等，甚至于有些长篇也用截取生活的横断面来组织，如《被出卖的春天》、《喧嚣与骚动》等，当然，它们往往是众多横断面的并联或串联。另外，倒有不少优秀短篇，它们截取的反是纵剖面，如《祝福》、《内奸》等。这都说明了靠故事情节的时间跨度来说明各类小说的结构区别是不足为凭的。如果说中篇的时跨大于短篇，那鲁迅的短篇《祝福》就比茨威格的中篇《一个女人一生的二十四小时》时跨大得多，前者的主体故事叙说了主人公的大半生，后者的主体故事只叙说了主人公的一昼夜。方之的《内奸》时跨达四十年，而乔治·桑的长篇小说《安吉堡的磨工》却只写了四天的事。

所以，能够成为短篇小说结构的本质特征的，还是在于它所截取的是时间点：或者是在某一特定的时间点中，通过与其他人物（或事物）的矛盾关系展示主人公的种种性格特征的几个侧面，通常被称之为取横断面的写法；或者是通过几个时间点的连接，反映主人公的某种性格特征在几个阶段上的演变过程，通常被称之为取纵剖面的写法。这种对时间的截取，同时也成为对空间的框定，单一的时间点必然也提供了单一的空间点。如都德的《最后一课》、沙汀的《在其香居茶馆里》，都由恰到好处的时间截取获得了恰到好处的空间框定。所以，时间点的选择往往是结合空间点的选择一道进行的。

短篇小说要以小见大，通过生活片断来揭示生活本质，“借一斑略知全豹，以一目尽传精神”。[①] 这除了要讲究截取的艺术，还得讲究叙事角度的选择。在长篇中，一般都把主要事件正面展开，运用视角的转

① 鲁迅：《近代世界短篇小说集小引》，《三闲集》，人民文学出版社 1953 年版。

换和最为自由的第三人称叙述。而短篇，往往是单一的组材角度、观测角度和人称角度，能不能以小见大，能不能加剧这"小"与"大"之间的比值，很大程度上取决于能不能找到恰到好处的叙事角度。所以，在短篇创作中"侧人"与"虚笔"就特别多，鲁迅的《风波》、《药》等，都是这方面的杰作。

莱辛的这段论述特别适合短篇的这种结构特点：

> ……既然艺术家的作品之所以被创造出来，并不是让人一看了事，还要让人玩索，而且长期地反复玩索；那么，我们就可以有把握地说，选择上述某一顷刻以及观察它的某一角度，就要看它能否产生最大效果了。最能产生效果的只能是可以让想象自由活动的那一顷刻了：我们愈看下去，就一定会在它里面愈能想出更多的东西来。我们在它里面愈能想出更多的东西来，也就一定愈相信自己看到了这些东西。①

微型小说在五十年代叫"小小说"，当代又有人称之为"超短篇"、"极短篇"、"一分钟小说"、"千字文小说"、"袖珍小说"等。它并不是现代的什么新发明，中国古代尤其是唐以前的小说，多可称为"微型"。欧洲也早在中世纪就有了微型小说，许多市民阶层的谈笑、传闻，形诸文字即为微型。当然，那时的微型小说还没形成自己的结构特点，多为压缩了的短篇甚至中篇，实在只能说是些故事梗概。

现代的微型小说，其特点是故事极其简单，有的甚至没有故事，只有人物在一定场合的片断行动；人物很少，一般只一两个，多也不过数个；人物关系更是简要，行文线索单一，很少节外生枝。刻画人物类似速写，常用几个动作，几句对话来勾勒，并常常略去肖像描写，即使写了，也只抓住某一特征稍事点露。结构简洁明快，不需对人物、事件、环境作过多交代、铺叙或穿插，忌讳大段的景物描写、冗长的内心独白或

---

① 〔德〕莱辛：《拉奥孔》，人民文学出版社 1982 年版，第 18—19 页。

叙述者的长篇议论。

微型小说最难写好的是它的结尾。在如此浓缩的时空内，难以为人物提供充分的表演舞台，不可能让情节在一个接一个的矛盾冲突中一波三折地发展，而往往是在一次性的猛烈转折中完成，使人猝不及防、大出意外，这样，作品的思想内容就很难指望能像其他种类的小说那样较为从容地通过人物性格的发展、通过人物与环境的对应等复杂多变的关系来任其自然流露，而是像电光火石似的需要在强力的击打下使其迸射出全部能量！所以，结尾就成了微型作品成败的关键部位。

仔细分析这种文学的"微雕艺术"，可以发现那用来创作的材料都是极普通的、极平常的，甚至于是残破不堪的，似乎生活中的一个镜头、一丝情绪、一点抒发、一声呐喊，都可以加工成篇。这类材料，似乎任何一个人都可以在自己的身边随便撸上一大箩。可就因为缺少一个促成"飞跃"的结尾，普通仍是普通、平凡仍是平凡、残破也仍然是残破，构不成篇什，更何谈优秀？可看看那些优秀的微型作品，在那样一个可以照亮全篇的结尾的撞击下，一切都升华了，叫人在普通中看到了普遍，在平凡中看到了超凡，在残破中看到了圆满，不禁令人拍案叫绝。这类作品往往有这样的共同点：除了比短篇创作更须在一条因果链上选择出最富孕育性的环节来写之外，还须省略掉一切读者想象得到的因果联结过程，由这已写出的一环最大跨度地跳过许多环节而达到所需的一环，或由这已写出的现象片断直接地、迅速地指向藏寓于此现象断片中的事物本质。所以，这又是一门掌握"空白"的艺术。

微型小说还以这样两个着眼点来安排自己的结构重心：一个着眼点是哲理，通过对富于寓意的形象描叙，阐发某种人生要义，夸张、象征成了主要手法，或托物言志、或寓理于事，发人深省；一个着眼点是情致，通过景物与心灵的交流，氛围与情感的对应，创造某种诗的意境，抒情写意成了主要手法，把诗的激情与小说的笔法融汇一体，增添了作品的诗情画意。并且，微型小说由于幅短体小，便于作整体的艺术观照，所以，优秀之作可以在内容与形式的结合上达到通体谐和、晶莹润泽、玲珑剔透的精美地步。

短篇小说与微型小说，都可以说有着最不自由的篇幅与最自由的形式，能够把这两者统一起来的人才是能够发挥这种短小体式的长处的人。那种要求短篇创作甚至微型创作也要写出“典型环境中的典型人物”的说法，正好禁锢了它们形式上的自由而带来了篇幅上的臃肿，这是“此风”日长的痼疾所在。结构特点的消失必将导致艺术类型的解体。所以就短篇（特别是微型）创作来说，更为广阔的创作天地是为那些只重一端的作品敞开着的，它们可以“单打一”式地写环境、写人物、写意念、写氛围、写情绪、写感受、写事件、写情节、写印象、写感情……它们可以是主观的，也可以是客观的，可以是戏剧性的，也可以是散文化、诗化的，可以是讽刺的、幽默的，也可以是缠绵的、悲切的、充满忧伤的……像鲁迅、契诃夫这样的短篇大师，也未能让他们的作品都去写“典型环境中的典型性格”，而是自由地发挥了文体的形式优势，将文体的形式优势明智地建立在文体的篇幅局限之上。到了当代，短篇和微型创作更是充分地显示出自己形式上的弹性和手法上的灵活性。

区分长、中、短、微四体小说的结构特点，绝没有用形式来决定内容的意思，恰恰相反，是要人们能掌握这些结构特点，明确自己的着力部位，更好地为表达内容服务。如果用短篇的结构与方法去框长篇的内容，或用中篇的结构与方法去套微型的内容，那没有不砸锅的。

任何艺术形式，都有个直接容量与间接容量的关系问题。所谓直接容量，指的是作品中直接写出的内容的分量；所谓间接容量，指的是通过直接出现的内容，可调动欣赏者用联想和想象加以补充的内容的分量。每个艺术家都为增大这两个容量之间的比值而拼尽了全力。凡是优秀的艺术作品，它所刻画出的形象绝非仅仅表现形象本身，而是通过直接写出的事物可以暗示、指引、联系出许许多多尚未写出的事物，产生以一当十、以小见大的效果。

为人熟知的鲁迅作品《风波》，一切因辫子而起，一切以辫子而结束，处处着笔于辫子又处处都未着意于辫子，而是用一条辫子的剪或留、盘起或放下写出了张勋复辟的大事变，这就使得一条小小的辫子竟关联起偌大国家的政局动荡。

高晓声的《陈奂生上城》，写的也不过是一个农民住了“半夜”招待所的事，可作者通过一件小事却写出了非常丰富的间接内容：有党的经济政策给农村带来的转机，也有十年浩劫加长期的左倾路线造成的落后；有中国农民纯朴、善良的天性，也有几千年遗留的小农劣根性；有对新形势的欢欣鼓舞，也有对新形势的尚不适应；有干部关心群众的良好愿望，也有因各种因素所造成的对群众疾苦的了解不深……作品中的这些现实的矛盾线索在其开放性的与外界接触、与读者的生活经历接触中，又牵引出更为丰富的事物。

强调直接容量与间接容量的比值，这对短篇创作来说具有举足轻重的作用已无庸赘言，而对长篇创作来说，虽常能将重大事件正面直接展开，然直接写出的重大事件后又有更为深广的人生在。为使自己的作品能成为“不干的海”，作者仍不能不努力开拓作品的间接容量。列夫·托尔斯泰的《战争与和平》，所写的虽是决定全欧命运的大事变，但他并不满足于仅仅写出拿破仑入侵俄国的史实，而是要从中引发读者对战争、对和平、对历史、对人民、对英雄、对人类、对世界乃至对宇宙的宏观思索。

可以这么说，任何一部优秀的文艺作品，它那形诸笔墨的有限形象与蕴藏于这些形象中的无限内容之间的关系，都呈现着一种“倒金字塔”的结构——由小趋大，可使人从小如针锥的塔尖一直窥探到庞大无比的基部。用巴尔扎克的话来说，即“艺术作品就是用最小的面积惊人地集中了最大量的思想”[①]。

从中已经可以看出，间接容量并不是构成长、中、短、微四类差别的主要标志，因为一部拙劣的长篇，其间接容量或许会及不上一个优秀的短篇，甚至可能及不上一则小小的微型小说。而直接容量却与篇幅长短成为正比，是它成为四类小说的区分根据。

任何一种类型的小说，都要求在相应的篇幅里，使其直接容量达到

① 〔法〕巴尔扎克：《论艺术家》，《古典文艺理论译丛》第十册，人民文学出版社1966年版。

充分的饱和(也就是直接出现的人和事应合理地利用篇幅)。正如糖溶解于水一样,在一定的条件下有着一定的饱和度:不足,则存在继续溶化的可能;过量,则必有一部分糖不能溶化。当小说的形式容量被直接内容充填得超过饱和度时,它就要求相应扩大篇幅的框子;反之,则要求相应地缩小篇幅的框子。因为饱和度是个不变的常量,作者为了恒定这常量(也就是保持读者足够的艺术享受),只得根据直接内容的多少来选择篇幅这个变量:或长篇、或中篇、或短篇、或微型。这就叫做"量体裁衣",有多大的本钱做多大的生意。梁斌创作《红旗谱》,开始时材料较少,就只写了个短篇《三个布尔塞维克的爸爸》,后来材料多了,扩充成中篇《父亲》,等到后来,材料多得实非中篇所能包容,才动手写成长篇《红旗谱》。

所谓直接容量的饱和度,指的是作品中直接出现的人和事是否被刻画得恰到好处。它当然同时关系着间接容量的分量,关系着主题思想的深度、生活概括的广度和人物塑造的典型性。不同气质和素养的作者,会有自己不同的结构重心,这就使得饱和度不存在什么简单划一的标准。张承志的中篇《黑骏马》,如果在一个偏胜情节小说的作家手里,充其量只能写成个短篇,因为以事件为结构重心的作品要达到直接容量的饱和,非得有足够的人物动作与矛盾冲突不可,而在《黑骏马》中,这方面的材料实在少得可怜。但张承志以他那对于蒙古民族久远历史与现实生活的深沉思考,以他那对于整个伯勒根大草原与世世代代生息于斯的劳动人民的诚挚眷恋之情,改变了结构重心,突破了在别人手里只能是短篇的框架而达到了中篇容量的饱和。王蒙的中篇《布礼》,所写的是"故国八千里,风云三十年"的广袤时空中的社会内容,如果照传统的情节小说的路子来写,那足可成为个长篇。但作者有意删繁就简,将结构重心于外部世界移置于人物的内心世界,这样,失去了人物大量"外象"的支撑,长篇的构架也便紧缩成中篇,让剩下的人物"内象"把自己的形式框架装满,而作品的间接容量却在稀释的情节因素中得到了极大的扩展。与此恰成对照的,是那些颇为流行的武侠小说,它们那打打闹闹的强烈动作,稀奇古怪的曲折情节,构成了过于庞

杂的直接内容，于是动不动就可填满多卷本长篇的篇幅，然而，究其间接内容，却往往贫乏得可怜。

由此可见，小说作品依其不同的结构重心，可以在不同的向度上达到直接容量的饱和。一般地说：当作者以动作为结构重心，达到的是情节的饱和；当作者以心理为结构重心，达到的是情感的饱和；当作者以理念为结构重心，达到的是哲理的饱和；如果作者能综合此三个向度，那可望达到全面的饱和。不过，真正赋有这种综合力的作家，那实在是寥如晨星，确属凤毛麟角了。

（原载《杭州大学学报·哲学社会科学版》1986 年第 1 期）

小说结构演进的美学意义

小说是叙事文学漫长的发展长链的较新一环，说结构的美学意义应首先在叙事文学的发展演变中，在叙事文学的形式与内容的相互依存又相互斗争的关系中初步见出。

一

按照鲁迅的说法，“小说起源于神话”。远古时代的人们，由探究梦境的来源产生了灵魂不灭的观念；由惊惧天地万物的无常而造出个全能的主宰，这样，一种“通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身”的口头文学创作就产生了。由于是“不自觉”的加工和口耳相传的集体创作，所以，神话的结构就具有零碎片断性和流传变异性的特点。即使是被马克思称作“正常的儿童”的古希腊人的神话创作，也未能成为完整系统的作品，现在所能见到的，也都是后人从散见于荷马史诗、赫希俄德的《神谱》以及奴隶制古典时期的文学、历史和哲学等著作中整理出来编写而成的。

在神话传说的基础上，出现了由行吟诗人演唱的史诗。公元前8世纪，行吟于古希腊的盲诗人荷马是集大成者，《伊利亚特》和《奥德修纪》包括了当时各类史诗的特点，表现在结构上的最明显的进步就在于克服了零碎片断性.达到了系统化。《伊利亚特》将十年战争收缩到两个月，两个月又集中到几天来写的，《奥德修纪》则以一个人物的漂流为线串接起许多神话和传说。到欧洲第一部个人完成的“文人史诗”——古罗马诗人维吉尔的《伊尼德》出现，就使史诗在结构方面获得了进一

步的定型，除达到系统性外，这定型还消除了口头文学固有的流传变异性。

与古希腊的韵文叙事诗相呼应的，是古代中国在公元前6世纪出现的散文叙事体——通过讽喻性的短小故事来说明某种道理的寓言和对重要历史事件和人物加以具体记载的巨型史传文学。史传文学重在纪实，绝少虚构，是对过往史料的总结，攫取的是已经发生的人和事，但它在结构上有一个与史诗共同的重要特点，那就是对材料的全局性把握，是一个系统化的总体。这对于后世长篇小说的出现是一个不可缺少的准备。

从史诗到小说，中间过渡的桥梁是骑士传奇，以忠君、行侠为内容，以英雄、美女为主角，对人物的外形与内心也有了一定的细节刻画，初具小说规模。而比13世纪盛行于西方的骑士传奇早四五百年，中国的唐代传奇就已非常发达，这种文言体的短篇也多以爱情与豪侠为主题，内容也渐由鬼神的天地转向现实的世界，作者的创作意识得到了进一步的明确："乃作意好奇，假小说以寄笔端。"中国小说强调所述故事须有头有尾的传统也于此时形成。

因为在西方，小说的产生和兴盛都在戏剧之后，而中国，小说的出现在戏剧的出现之前，而小说的繁荣又在戏剧的繁荣之后，所以，西方是戏剧影响小说，而中国，是小说影响戏剧复又反转过来被戏剧影响，同时，还特别受一种特殊的民间艺术——"说话"——所影响，这就形成了各自不同的小说结构体系，西方小说重实描，中国小说重虚拟；西方小说重心理，中国小说重动作。西方小说多自传式，中国小说多列传式；西方小说讲究时空调度，中国小说主张自由流转……到五四以后，中国小说由于鲁迅、郁达夫等大师的改革和受外国小说的影响，结构体系又为之一变。

14世纪中叶，《十日谈》的出现为欧洲小说史树立了第一块里程碑。当时正值十字军东征之后，东方文学的影响加上自己民族的传统，意大利的薄伽丘借十个男女为躲避黑死病在佛罗伦萨乡间的一个别墅住了十天为名，讲了一百个故事，反映了当时意大利广阔的社会现实。

它的单篇写法,开欧洲近代短篇小说之先河,不像以往的短篇故事一样仅为事件的记录,而是概括现实、塑造人物、刻画心理、描绘自然。它的框形结构,引发了长篇小说的规模,把一百个短篇镶嵌在一起,虽然相互之间缺乏有机的联系,但说明了作者已在有意识地注意结构上的技巧。

比之法国拉伯雷的结构松散的《巨人传》稍后,西班牙无名氏的《托美思河的小拉撒路》(中译本名《小癞子》)问世,开启了流浪汉小说的河闸,半个世纪后,一大批流浪汉小说和仿流浪汉小说相继出现,形成一股蔚为壮观的潮流。连塞万提斯的《唐·吉诃德》、笛福的《摩尔·弗兰德斯》、斯威夫特的《格列佛游记》等,都难抹其结构上的承接痕迹。这类小说的结构特点是通过一个主人公的漫游,展现出各种外界景象和社会现象,主人公可以不是情节的推动者,但却是情节的组织者,自成段落的行状佚事与人物的性格虽无必然联系,但却大大扩展了小说对事物的包容量。

如果说 17 世纪尚为戏剧的世纪的话,那 18 世纪可以说是小说的世纪。在资本主义经济发展的基础上,在自然科学和唯物主义哲学的影响下,全欧性的启蒙运动积极为资产阶级革命准备思想条件,小说这一最民众化的文体必然成为启蒙思想家的得力武器,蕴藏在形式内部的表现潜力得到了全面的开发,新兴的叙事文体拓开了一个个新的疆域。流浪汉小说到菲尔丁、斯摩莱特发展为情节小说;孟德斯鸠的《波斯人信札》打通了小说与哲学的通道,出现了伏尔泰的《老实人》、《天真汉》,狄德罗的《拉摩的侄子》、《定命论者雅克》等哲理小说;理查生集中描写一件事的始末的写法结束了流浪汉小说的传统,故事叙述者的视线与故事主人公的脚步一齐放缓下来,使叙事重心有可能产生内移,使描绘笔触有可能由粗趋精,于是,内省代替了外察,大批的抒情小说相继涌现。

当然,相反的做法并不都会导致相反的结果,否定之否定从来不是简单的重复,流浪汉小说在时空上的扩展是为了增大作品的容量,而抒情小说在时空上的收缩并不意味着容量的减少而是要使之浓缩。恩斯

特的《伤感的旅行》、歌德的《少年维特之烦恼》、卢梭的《新爱洛绮斯》等，极力将抒情诗的成分引进小说，新的技巧开辟了新的疆域，新的疆域又催发了新的技巧，小说的表现武库中，先有叙述再有描写，而后又多了议论和抒情。

到19世纪，小说艺术中发展成熟了的各个方面被司汤达、巴尔扎克、福楼拜、托尔斯泰等巨匠利用，尽管各家的侧重不同，但他们的努力无疑把小说艺术提高到了一个新的境界（中国古典小说达到这种境界实际上比西方早一百年，《红楼梦》即是一例。但因小说在中国向来为正统文学所排挤，其创作中的优劣得失又无系统的理论加以整理和疏导，所以，往往不能形成一个拥有众多作家的创作群体加以自觉的总结和发展，至使个人的才能成了主导的决定因素）。上一世纪被单向发展了的情节、哲理、抒情，至此达到了一种复合：以复杂紧凑的情节为骨架；以精微细切的感情为血液，以深刻独到的见解为灵魂，而这一切又有机地融合在一个个不断转换的场面中被历历如现地描叙出来。这一突破性的进展终于奠定了小说在文坛上的盟主地位。

三

到了现当代，小说结构实已发展到多层面复合式的主体构筑，创新的结构技巧与传统的结构手法相结合，更是极大地丰富了艺术对生活的表现力。新时期以来，中国小说可以说出现了前所未有的繁荣。种种新写法的尝试，种种新观念的探索，几乎无一不关涉到结构形式的变化，结构技巧的提高成了小说艺术局部革新与全面突破的有力杠杆。以王蒙为发端，一大批中青年作家，不是墨守成规故步自封，而是把自己的审美眼光投向一个远大的视野，力图在古今中外相交织的艺术坐标上确定自己的位置。

拿主要采用“意识流”手法写成的“心态小说”来说吧，那种让读者直接进入人物意识，让外部世界也通过人物的心理屏幕折射反映的写法，就为小说表现人物的精神世界、内心生活提供了充分的可能，使人

认识到社会生活并不是单层次的可见世界，而是丰富的多层次的可见世界与不可见世界的复合。在各个层面上的相互联系相互对应之中，生活充分显示出它的多面性、立体性、复杂性。而这种艺术内容正是依靠相应的结构形式才能实现，那就是增强结构弹性，将情节的线性延伸或场面的平面展开的单层面生活。构造成多层次立体交叉的生活团块，以有控制的相近联想、接近联想、对比联想打破因果联想的封闭性，以纵横交错、多方放射的时空组合打破单一时空的局限性，强化不同生活面之间的联系和对照。于是，各层面之间联系的力度与对照的强度也骤然增值，人物在读者眼前展开了全部内在联系的所有丰富性。

还有，人们常把列夫·托尔斯泰的《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》等作品，看成是对传统的也就是至福楼拜已臻完善的封闭式结构的打破，小说也便不再硬要叙说一个有头有尾的故事，而是可以像真实的生活一样不知在哪开始不知在哪结束，浩浩然而来又荡荡然而去。而现在出现的不少新作，似乎觉得像托尔斯泰那样取情节范畴的开放式结构还未能尽如人意，于是在纵向的开放之外还追求横向的开放，一如生活本身更无所羁缚。何立伟的《花非花》、刘索拉的《你别无选择》、王安忆的《小鲍庄》等作，情节不再是一根能串起种种人物、种种行动的线索，而是被"还原"到生活中去，被生活的种种偶然性切割得断断截截，又拨得七头八绪，人物与人物之间、动作与动作之间、细节与细节之间，不再拥有那种传统的必然性，读者很难揣测下文的发展。这是因为各个现象之间的关系已由因果联系向特征对应转移，在人物的设置、景物的布排、细节的选用上都体现出对立或互补的关系，它们不再像一个雪球从山顶滚到山底那样朝着一个大致确定的方向一路滚动着去粘连其他的雪团，而是如一块石头投入湖心那样激起层层圈圈的涟漪四下叠荡扩散。这种众多现象之间的"对位处理"看似无选择其实有选择，所凸现的除了它们本身，更重要的还在于突出了它们之间的关系，这关系的着眼点是特征的或同或异、或远或近、或通或阻等等，在看似无意实出有心的对应之中，加强了氛围的渲染、哲理的渗透与意蕴的荡漾。

四

小说结构的这种由简单到复杂、由低级到高级的发展变化，标志着人类审美意识的逐步完善与艺术地掌握世界的技能的不断提高。艺术发展的历史，本身就是一个越来越深刻而完整地从感性上审美地把握世界的发展过程。小说，成了最能发挥语言文学的优势的文学样式。它不像诗歌要借助朗诵或音乐，也不像戏剧要依赖表演，更不像电影要直诉画面，当然也无须如报告文学般局限于真人真事，甚至比起标准意义的散文来，在篇幅的长短和维系读者兴趣以及发挥作者的想象力上，都拥有更大程度的自由。所以，它是间接性最强的文体，又是驰骋天地最为广阔的文体；它是对姊妹艺术依赖性最少的文体，又是最能综合相邻艺术的表现力的文体；它是最易初试成功的文体，又是最耗心智且最难穷尽其潜力的文体……而这一切，都建基于小说多侧面多层次的综汇性结构上。

这结构，既不同于诗歌结构以"瞬息的感觉"为基本单位，通过符合一定格律的文字的组合，侧重表现作者的主观感情，努力创造一个情景交融的意境，暗示、诱导读者去发现一个具有深刻意义的境界；也不像戏剧结构以动作为基本单位，在严格的时空限制内，通过组织高度集中的矛盾冲突来编织动人心弦的艺术情节，再现出渗透着作者思想情感的现实生活，让观众直接去感觉而一刻也不允许作者的出面解释；这小说结构，是以细节为最小单位，纵能以事件为结构重心，沿事件的时间关系串联细节，体现各种社会现象之间的因果联系；横能以场面为结构重心，按场面的空间关系并联细节，突出各种社会现象之间的特征对应；还能纵横交错，在时空并进、人物与情节的交相发展中，上下几千年，纵横数万里，自由地表现社会生活的各个方面，在非常广阔的生活场面，非常复杂的社会关系以及非常隐秘的心理活动等各个层面上，调动各种表现手法进行艺术组接，而这艺术组接，又被贯彻到每一步具体的创作实践中去。（《艺谭》1987年第6期）

小说基调的各种制约因素

基调是什么?

有些人用自己的作品这样说:是一阵清风,吹皱了一池春水;是一缕白云,吻着阳光下耀眼的雪峰;是一泓碧泉,在浑圆光洁的鹅卵石上滑过;是一簇幽兰,在深谷中闪动着瓣叶上的朝露……也有些人用自己的作品这样说:是裂崖的长风,是决堤的大川,是嶙峋的峻岩,是无底的深渊,是推得倒地球的狂浪,是劈得开宇宙的闪电……

作者感受着、体验着、想象着、书写着;读者阅读着、想象着、体验着、感受着:像看到了同一幅绘画,像听到了同一首乐曲,沉浸在同一种氛围,置身心于同一种情绪感应之中,这就是基调的艺术效应。在音乐作品中,它是主要的调子,往往在作品的开始和结尾出现,并对整首乐曲的结构形式,旋律的起伏回环,节奏的缓急顿挫,和声的配置安排起着制约作用;在绘画作品中,它是底色,也叫主色,“五彩彰施,必有一主色,以一色为主,而他色附之”[①]。在文学作品中,它是一种潜藏着的内在的颜色和声音。

这就是说,基调是在内容上和表现形式上使作品的所有部分相通的特点的某种总和,也就是一个作品中最富特征的、最共同的、最稳定的因素的总和。它是构成作品特色、作者风格的最重要因素,是以作品材料的客观性为基础、以作者的主观评价为主导、以作者的创作心境为范围所圈定的一种情绪色彩。

---

① 邹一桂:《小山画谱》,见沈中丞编:《历代论画名著汇编》,文物出版社 1982 年版,第 464 页。

人与周围世界处于多种关系之中，现实事物对人总具有一定的意义，人对这些事物也必具有一定的心理反应，这心理反应又总以带有某种特殊色彩的形式表现出来，这带有某种特殊色彩的体验的心理现象就是情绪。作者，无论就他用来创作的材料来说还是就他的灵肉本身来说，都处在这些心理现象与外界现象的复杂勾连之中，他的创作就既是必然又是必须要受到基调的影响。

基调的重要作用历来为小说家们所注重。列夫·托尔斯泰称赞莫泊桑的小说《她的一生》时说："这一切就是复杂多彩的生活本身，但还不仅在于这一切都写得生动美妙，而是在这一切之中有着一个衷心的感人的音调。"陀斯妥耶夫斯基在写作《恶魔》时，不断提示自己："主要的是：这小说要有特殊的语调。"契诃夫说："如果这个作家没有自己的'笔调'，那他绝不会成为作家。"康拉得说："那阴惨的主题必须有一种吉凶莫辨的共鸣，一种独特的基调，一种余韵，我希望，当奏出了最后一个音符以后，这种余韵仍然在空中和耳边久久回荡。"高尔基在赞许马卡连柯的《教育诗》时说："找到了正确、生动和真挚的讲故事的调子。"而马卡连柯自己也说："对一定的作品要找到一种合适的笔调，并且在作品中或至少在一章中要一贯保持这种笔调，这点是很重要的。"王蒙干脆把作品中的情绪、情调列为小说的"第三要素"。

基调在创作中需注意的有两点：一是基调的确定，一是基调的贯彻。

基调的确定并不是件轻而易举的事，即便像列夫·托尔斯泰这样的大家巨匠，有时也免不了要作如此的哀鸣：

> 曾记得跟您谈过的那个重大的东西（中篇小说《哥萨克》），我动手写时用了四种调子，每种写了三页便停笔了，真不知道选哪一种，或者将四种合为一种，或者干脆都扔掉。[1]

[1] 《列夫·托尔斯泰论创作》，漓江出版社 1982 年版，第 154 页。

这是作者在1857年致安宁可夫的信中所述说的创作《哥萨克》的苦恼，描写对象呈现在作者面前的众多方面，而要表现这些方面可用的色调又千差万别，所以使作者竟至感到“陷进了广袤无垠、真正坚硬的主观领域并且变傻了”①。寻找不到恰如人意的基调，作品就无法写，这是为无数优秀作家的创作经验证实了的事实。有位作家说：“小说家叙述故事所用的语言，描绘画面采用的色调，对他来说当然应该是一件很费推敲的事。即使他具有想象力、观察力、博学和勤奋等一切才能，——如果他不能用饶有兴味的话把他的作品写出来，这一切也都无济于事。假如他杂乱无章、冗长、粗糙或不和谐，他肯定会被读者摒弃。”②这都不仅说明了选定基调对创作的重要，也说明了基调并非作者随心所欲的产物，而是自有它特殊的固有的规定性的，这种规定性并不是某种简单划一的模式，而是与作者的气质禀赋、写作习惯、审美心理形成的一种契合，它既受制于作品材料的客观性，又受制于作者创造的主观性。

诸如《红旗谱》的深厚，《红岩》的悲壮，《红日》的广阔，《保卫延安》的粗犷，《山乡巨变》的明丽，《创业史》的精细等，是各部作品的不同基调，但因不是出于一人之手，也就难以充分证明作品材料的客观规定性与基调的重要关系，要充分说明这个问题，莫过于拿同一作家的不同作品进行比较了。这可引大家熟知的鲁迅作品为例。

冷峻峭拔，是鲁迅作品的基本风格，它可以说是鲁迅所有作品的基调中最稳固最突出最有别于人的一面，但其中的各篇作品，又各呈异彩：如《狂人日记》的愤激，《在酒楼上》的酸辛，《祝福》的沉痛，《故乡》的抑忧，《白光》的阴森，《伤逝》的怆恸，《阿Q正传》的亦庄亦谐，《风波》的幽默中浸透着忧虑……同属历史小说的，亦有《补天》的诡奇，《奔月》的雄浑，《铸剑》的悲壮，《采薇》的诙谐……真可谓“一篇一种声音，一篇一种颜色”。这正是作品的客观内容以预期效果暗示给作者的要求得

① 《列夫·托尔斯泰论创作》，漓江出版社1982年版，第154页。

② 〔英〕安·特罗洛：《谈小说创作》，《文艺理论研究》1982年第1期。

到了满足的结果。

马克思就曾指出:“难道探讨的方式不应该随着对象改变吗？当对象欢笑的时候,探讨难道应当严肃吗？当对象悲痛的时候,探讨难道应该谦逊吗?”[①]正是如此,鲁迅决不会用写阿Q的笔调来写祥林嫂,也不会用写狂人的笔调来写闰土。题材的性质要求着文笔对它的切合。对阿Q那是要写出“国民的弱点”,以讽刺的锋芒去刺醒落后群众的麻木神经,是“哀其不幸,怒其不争”,所以幽默中寄予同情,笑影后藏着酸泪。而对祥林嫂,那则是一个值得人们用全副的心肠去哀怜的不幸妇女,生活在社会的最底层,精神和肉体饱受了各种凌侮与摧残,对处于这样一种命运重压下的人如果还抱有哪怕是半丝当作笑料的意图,那就不是幽默而是冷酷了。(西方的“黑色幽默”派作品,正是这方面的极端化表现。)而狂人,是一个既有现实性又兼有象征性的人物,所以气氛的渲染就显得特别重要,作品始终笼罩在一种迷蒙的、虚幻的、渗透着忧愤和恐怖的浓雾之中,以增强对沿袭了五千多年的“吃人”制度的抨击力量。而闰土,这个曾那般富有朝气和活力的生命,竟然变成了一个如此形容枯槁、钝愚麻木的木偶,不能不使作品中的“我”产生强烈的震动,内中一段回忆起童年时“深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月”的神异图画,似有光明一闪,更衬出弥散于全篇的沉郁气氛的浓重,那保存在心灵中的田园诗般的美丽,故乡已无可奈何地为农村的凋敝破败现状所取代,更显出现实的严酷。

小说的基调当然也得受作者的个人因素所制约。“每一滴露水在太阳的照耀下都闪耀着无穷无尽的色彩。”[②]从大处说各家有各家的路子,除了鲁迅的冷峻峭拔,还有老舍的辛辣锋利,沙汀的谨严含蓄,赵树理的明朗隽永,尽管内中都不失幽默的意味。如果把祥林嫂的身世让给老舍、或沙汀、或赵树理来写,肯定基调又会为之一变。王蒙在评当

① 《马克思恩格斯全集》第一卷,人民出版社1961年版,第9页。

② 马克思:《评普鲁士最近的书报检查令》,《马克思恩格斯全集》第一卷,人民出版社1961年版,第7页。

代青家女作家张辛欣的作品时，在肯定了她的才气也指出了她的偏颇之后，顺手举出她的一篇小说加以说明。内容是描写女主人公为买一点便宜而又好吃的菜而逛菜场的心情，作品中贫困、空虚、卑微、可怜的生活简直令人窒息。王蒙认为像这种希图买点价廉物美的东西而化掉些时间，原本是生活中很正常的事，但却被写得令人痛心疾首，"精彩则精彩矣，其说服力却不免令人疑惑"。他顺手举出几个正活跃于中国文坛的青年人以作比较：

> 如果是王安忆，她写到这些小事的时候大概不会流露出痛不欲生的悲凉。她从来是怀着同情心、宽容、理解和抚慰的心愿来写这些凡人小事的。如果是铁凝说不定她会在清晨买菜的过程中发现一首新时期的新生活的诗的篇什。如果是张承志，他可能赞美把生菜变成盘中的菜肴的劳动——如同他赞美过把牛奶变成奶油和奶茶的劳动一样。他的主人公也可能一面买菜一面痴情地怀念着千万个种菜人，怀念着虽然有些贫瘠，却毕竟供应了我们世世代代先人与我们自己各种蔬菜与粮食的大地。[①]

即使是同一作家处理相似的材料，由于"注意中心"不同，创作心境不同，基调也会有差异。鲁迅的《药》和《示众》在材料的来源上有很大的相似之处，在日本留学时，看到新闻片中许多体格强壮、神情麻木的中国人围成个密不透风的圈子，津津有味地赏鉴处决犯人的示众场面，在鲁迅作品的不少篇幅里复现与闪动着，如果说在《药》里是冷静，那么在《示众》里则是冷嘲了。至于不同作家以不同基调来处理同类题材的例子，那在文学史上更是俯拾皆是。

如果一个小说家能够把现实存在的客观材料，当作他自己的主观经历来加以体验，并通过自己最主观的个人方法将其表现出来，那就是说作品已经找准了基调。基调是由形式对内容的适应所表现出来的一

---

① 《王蒙谈创作》，中国文艺联合出版公司 1983 年版，第 174 页。

种总的倾向。如果作者找到了恰好能充分表达自己心中的意思的基调,写作就成为意想不到的快意事。有位作家这样叙说自己的体验:“有时候,短篇小说一开头就写不出来,写了两三页,就觉得找不到我所需要的那种音响。在这种情况下,我干脆不写下去,索性把它丢开,认为我是没法把这篇东西写好的,这就完啦。但往往也有相反的情况。动笔写一篇短篇小说,刚刚写了一、二段,就感觉到:行啦,某种力量把你抓住了,你沉浸在这部作品唯一必不可少的那些和谐的音响和声调中去了。”[①]这应该说是孕育过优秀作品的作家的共同感受。

定准基调不易,而要把这基调坚决地贯彻作品的始终,则更为不易。除了保持前后一致的“注意中心”之外,创作心境的稳定统一则是首要的因素。

心境是一种较为微弱但又持久的情感状态,因为大脑皮层上动力定型的变化不大,加之这种变化是持续发展的,所以,它具有弥散性的特点,可以在一个较长的时间内影响人的言行和情绪,使人的一切体验和行动都感染上某种色彩。如果这种“色彩”起变化,作品的基调也会随之起变化。鲁迅在创作历史小说《补天》时,就因写作的中途在报纸上看到卫道者对汪静之的《蕙的风》的攻击,“这可怜的阴险使我感到滑稽,当再写小说时,就无论如何,止不住有一个古衣冠的小丈夫,在女娲的两腿之间出现了。这就是从认真陷入了油滑的开端。”[②]“不但不必有,且将结构的宏大毁坏了。”[③]

在创作中,心境的稳定统一是维系在作者的“心的记忆”上的。“噢,心的记忆啊,你比理性的悲哀的记忆还要强烈。”[④]康·巴乌斯托夫斯基特别注重这种记忆:“作家只是生活着,假如可以这样说的话,只是在这种材料中生活着,痛苦着,思索着,快乐着,参与大大小小的事

① 〔苏〕尤里·卡扎科夫:《经验,观察》,苏《文学问题》1968年第9期。
② 鲁迅:《故事新编·序言》,上海文艺出版社1990年版,第2页。
③ 鲁迅:《南腔北调集·我怎么做起小说来》,上海同文书局1934年版,第116页。
④ 〔苏〕巴狄柯夫语,参看《金蔷薇》,上海译文出版社1980年版,第75页。

件，自然，生活的每一天都在他们的记忆里，心上留下自己的标志和痕迹。"①

在这"心的记忆"中，又以情绪、情感的积累最为重要。每个人如果细细回顾一下自己在一些重大变故中的心理状态，那是可以意识到这一点的；当时的情绪变化、情感起伏，是很有层次的，是一个既有质变也有量变的过程。可等事过境迁，在遗忘中再来回顾那个时刻时，"质变"处或许还有印象，而"量变"处却都模糊或消失了，尤其是一些曾强烈地激动过自己的事情，作为它们的大概和轮廓，作为它们的结果和结论，那是可以终生难忘的，但作为它们的细密层次和微妙过程，那种稍纵即逝的心理游丝，那拥有无数细微感觉的奇妙组合，却是可以被岁月扯断，被忘川掩埋的，可对于小说创作来说，最可珍贵的又恰恰是这些。"小说家的用武之地即在这种潜意识中隐密情绪转变成言行的途径之上。"②一对恋人，在倾吐爱情的瞬间汹涌于内心的狂涛骇浪，或两个仇敌狭路相逢时那四目对视所引起的心灵撞击，当时一定会令人呼吸维艰而不能自已，但时隔久远，那也是会变化、会淡漠甚至会遗忘的，这只要看看许多老年人，即使是讲自己最值得珍贵的黄金岁月的黄金时刻，也那般的冷静、呆板、迟钝，甚而至于丢三落四就可见出。所以，加强心的记忆，努力积累情绪、情感变化发展的层次和过程，不但对于构成未来小说的细密程度关系重大，而且对于维系创作心境的前后一贯更是关系重大。而心的记忆又是以葆有当时的感觉为基础的，比如写一篇有关秋天的作品，重要的就是："秋天的感觉，与秋天所引起的感情和思想状态。而一切所谓材料的东西——人物、事件、个别的详情细节——按照我的经验，没用到以前，都很妥善地保藏在这个秋天的感觉里。当我在写某一篇小说时，再回到这种感觉里来，那么这一切立刻便浮现在

① 〔苏〕康·巴乌斯托夫斯基：《金蔷薇》，上海译文出版社 1980 年版，第 75 页。

② 〔英〕佛斯特：《小说面面观》，花城出版社 1984 年版，第 69 页。

我记忆之中，而落到纸上去。”[1]“当我写这篇小说的时候，我始终努力保持那种夜里山间吹来的寒风的感觉。这好像是小说的主导旋律。”[2]这是使作者在创作中能沉浸于相应的生活氛围，使作品的基调处理能始终和谐统一的保证。

（《小说家》1985年第4期）

①② 〔苏〕康·巴乌斯托夫斯基：《金蔷薇》，上海译文出版社1980年版，第78页，第85页。

叙事艺术之新变

这些年来，文学的对象世界在拓宽，作家的美学意识在嬗变，这都是有目共睹的事实，相应的，在叙事艺术方面，也出现了较为显眼的变化。就文学这个大系统来说，它们是相互影响互为因果的。可以这么说，叙事艺术是作家美学意识的显性表现，也是文学由对象世界达到本体世界的中介，它的新变，突出地表现在叙事态度、结构模式和表达手法上。

一

普通叙事只要两因素即可：叙述者与听讲者。这叙述者往往既包含了作者，也包含了人物。叙事作为艺术，首先便是叙述者与人物的分离，其次便是叙述者与作者的分离。叙述者与人物的分离便是职业叙述者的出现，比如古代的说书人。叙述者与作者的分离，便是口头与笔头的分离，比如为说书人写脚本的话本作者，便是最早的与叙述者分离的作者。这种种分离的最直接结果，便是叙事态度的改变：它为虚构创造了空间，虚构者不必为自己的虚构承当责任。

在传统文学中，叙述者与人物之间的分离是显而易见的，几乎没有人会把“说故事”的人当作是“干故事”的人。但作者与叙述者的分离却并不很明显，特别是以第一人称“我”来叙说的故事，作品中的隐含作者与叙述者基本上取一致关系，也就是说，出面讲述故事和评人论事的“那个人”的思想、观点、情感，与隐藏在字面底下，需读者读完作品才能完整发现的那个作者的态度倾向是相统一的。这种一致性的获得可以

通过作者的直接出面强调，也可以通过主要人物借机发挥，还可以通过故事情节本身的“形象逻辑”予以喻示等等，手段也很有变化并不定于一。但总的效果则在制造一种明白无误的阅读，结果之一便是反应的单一性。

新的叙事态度认为作者观点在作品中应该深藏不露，并采取种种办法对此进行遮挡。遮挡方法主要有两种：

一种是不许作者出面，也不许叙述者流露主观态度。如池莉的《烦恼人生》、范小青的《顾氏传人》、叶兆言的《枣树的故事》、刘震云的《单位》、《一地鸡毛》等，它们不像传统作品常有的那样，让作者用自己的个性去填充叙述者，让叙述者倾泻作者的思想倾向，而是进行一种“非人格化”的不动声色的“客观叙述”。这种客观叙述的最大特点便是：展示生活本身的基本逻辑，让生活自己开口说话。

池莉的《烦恼人生》，讲的是一个普普通通的工人在普普通通的一天中的普普通通的烦恼，即衣、食、住、行、吃，喝、拉、撒等。正因为这些烦恼太过普通，倒让它们获得了人生的普遍意味。作者便让自己的人物在这些最普通的烦恼中依表面上的一天的时序兜了一个不大不小的圆圈。事实上，任何人的人生都由这类圆圈组成，所不同的是：一些人是一圈接一圈重复地兜，一些人则是一圈兜出一圈的花样。庸庸碌碌地过它一辈子与轰轰烈烈地过它一辈子，那的确有天壤之别，但深究其底，难道不都是就简简单单地稳扎在这些衣、食、住、行、吃、喝、拉、撒等诸般烦恼之中吗？从根本上来说，又都兜在一个大圈子里。在现实生活中，为了解决这些简单的烦恼，人们却玩出了许多复杂的花样，以至招引得文学只顾那些复杂的花样，反倒忘却了简单的根本。而《烦恼人生》则把这些简单的根本摊开来了，恰似那生活的原本形态和基本过程。也许，在作者实际接触的创作素材面前，主人公在短短一天中并不能遭遇如此繁多的烦恼，甚至这些烦恼的故事也并非来之于一个模特儿的生活，但这又有什么关系呢？在真实的生活中，又有谁不曾被这些烦恼困扰过呢？所不同的，只不过是每个人跌入这些烦恼的具体情境有所差别、实际状态有所不同而已。作者正是一只手抓住了这些烦恼

的原本形态和基本过程,一只手又抓住了特定人物跌入其中的具体情境和不同状态,这就如同一个高明的画家用三原色可以调配出绚丽多彩的图景,这就是在表象中抓取了根本,在繁复中抓取了单纯,在稍纵即逝瞬息万变中抓取了恒久的精髓,同时又赋它一个活生生的形体,让它在特定的时空中如日常生活一样作丰富的流动,好比截一段活泼泼的溪流镶嵌进一幅精美的风景面框。

当然,需注意的是,这种"非人格化"的"客观",仅仅只能理解成是叙述者的"非人格化"的"客观",这是让叙述者与作者拉开距离而造成的一种效果。因为作为作者本人,那是绝对不可能做到不动声色的客观的。愈是成功的作品愈会留下作者个性和人格的痕迹,并且,作者对叙述者个性和人格的遮掩,也会因各自遮掩的方法、形式的不同而愈在作品中留下自己个性和人格的痕迹。读着《烦恼人生》,难道有哪个读者不能从中强烈地感受到作者关注普通人生存困境的沉沉心跳和为此种困境的一时难以改变而发的深深叹息?作者在《我写〈烦恼人生〉》中说:"我们都懂得自己贫穷落后。我们都想尽量过得好一些。因此,我们都在做着同一件事,这就是《烦恼人生》中印家厚所身体力行的。少骂娘多做事,让现状在一件一件的事情中得到改善。"[1]

遮挡作者观点的另一种方法是:故意制造隐含作者与叙述者之间的对立,使它们构成复调或反讽的关系。如谌容的《懒得离婚》、《啼笑皆非》,方方的《风景》,刘恒的《狗日的粮食》、《伏羲伏羲》,李晓的《继续操练》、《关于行规的闲话》等。在《风景》里,作者匠心独运,凭借一个出世仅十六天便夭折的男婴的眼和口,给读者讲诉了汉口河南棚子里的一个十一口之家,如何在十三平方米的空间吃饭、睡觉、斗殴、骂詈,上一辈如何在劳作的重压和琐事的纠缠中日渐衰老,下一辈又如何在恶俗的空气和粗砺的磨难中长大成人。由于作者利用亡婴的怪诞视点,所有这一切便都被笼罩在一种怪异的氛围之中。而由这怪诞视点所生成的特殊价值尺度与读者所习以为常的价值尺度之间的断裂和对立,

① 载《小说选刊》1988年第2期。

又给这氛围渲染上浓浓的反讽色彩。

所谓反讽，就是一种用来传达与文字表面意义迥然不同的内在含义的表达方式。而一个早夭婴儿的亡灵，他的无所不知的灵通与未谙世事的懵懂，为作者制造表面意义与内含意义之间的冲突提供了绝妙良机。亡魂不为自己无福享受人世生活而哀伤，反倒为自己在阴间独享"本该属于全家人的安宁和温馨"而惶恐内疚，用这样一把尺度去丈量人生，便得出了许多肯定不准确但绝对耐人寻味的结论：父亲"打码头"的英雄业绩；母亲"讨挨打"的健身奇法；七哥"打成器"的成才怪途；还有四哥以他又聋又哑才赢得的和谐安稳；二哥用他绝弃生命才固守住的爱之虚幻；以及五哥六哥发迹于歪门邪道和大哥三哥受窘于老实做人等等，都叫人玩味再三又思之再三。这种对笔下人物生存困境的有意识的轻描淡写，对现实人生中的悲剧因素的特意喜剧处理，对评价标准和道德准绳的使用与社会和伦理的总背景的明显"错位"，都以一种新的艺术方式，迂回曲折地表达着作者愤嫉中的无奈和无奈中的热望。

谌容的《懒得离婚》正如作者所言写得很累，这累又特别表现在作者面对家庭问题特别是婚姻问题不忍"残忍"。夫妻间的事，其实只能夫妻间知晓，可文学，又向来喜欢在这隐秘处插上一"杠子"。作者本人，恐怕也有点像文中的小记者方芳，于"不知不觉中，又干了一件傻事，真是追悔莫及"。作品所取的复调形式，便是对此叫人为难的问题的不算解决的解决。作者已失去了《人到中年》的那种明晰，那种自信，那种果敢，那种执著，那种像主人公一样尽管活得很累，如登沙坡如溯逆水但仍奋力向前的虽九死而不悔的追求，取而代之的是含糊、犹豫、迟疑、摇摆，尽量隐藏在人物背后不发一言，让几种相互矛盾的声音在作品中同时鸣响。与《人到中年》那种在作者的统一意识支配下展开人物命运的叙述方式不同，在《懒得离婚》中，作者力图与几个主要人物方芳、刘述怀、李索玲建立起"对话"关系。小说的叙述内容都是通过方芳的眼去看、耳去听、心去想的，而让这样个不要说没结过婚，甚至连恋爱也没谈过的女孩子充当"视点人物"，对作者来说是选择了一个最好的

蔽障，可以把主观意识削弱到最低点，相对则可把主要人物的主体意识强化到最高点。这些人物以一种价值相等的态度，平起平坐的身份与隐藏着的作者展开对话，他们关于婚姻问题的思想、观点、见解，不是作为作者的统一意识的组成部分，而是以其独立性而显示着自己的存在价值：方芳的迷惘困惑，李索玲的"不爱也不恨"，刘述怀的"离不离都一样，懒得离"等等，谁又能说清其中的子丑寅卯、是非曲直呢？在这几个主要人物所形成的"多声部"之外，作者还尽可能广泛地组接进各种不同阶层人物的婚姻生活，它们像"小插曲"，与几个主要"声部"糅合在一起，使作品具有了更为广阔的涵盖面。

这些叙述者之间的矛盾并不表示作者观点模糊，更不表示作者没有观点，而是不满足于浅层次的简单是非判断而向深层根源挖掘。需注意到的是这种种叙事风格的获得，恰恰不是什么排除"个性"和"非人格化"，也不是什么不露声色不动情感的"客观"。像《风景》这样，倒是取决于能不能塑造一个极富个性、极富人格、具有强烈主观意图的叙述者，即使这个叙述者不直接在作品中出现，像《伏羲伏羲》、《懒得离婚》等，也以一种局外人的假装的冷漠下所潜藏的局内视点或主观化语调来展开叙述。

二

在中国文学中，引起结构模式之新变的，最明显的恐怕要算意识流小说，它以人物的"心理逻辑"取代了大家习以为常的"事理逻辑"，由偏重于纵向线性发展的情节线索转向偏重于横向非线性发展的情节淡化、特征对应等，把传统结构模式破坏得体无完肤。由此而得到的报复，便是过多阅读障碍所造成的过多读者的"丢失"。经过一段时间的调整，新的叙事艺术在结构模式上的发展，便是在外部并不放弃故事框架，在内部又吸取意识流心理活动的自由逻辑，作为"内"、"外"两个构层的交合是依仗叙述者腾挪多变的角度调整。这种角度调整，有的作品侧重于事态层面上，有的作品侧重于叙事层面上，像《烦恼人生》，顺

次写出了印家厚这位青年工人在一天里所遇到的多种繁杂琐事，简直就是一个普通工人"纯自然"的一天的生活流，被作者"原封不动"地截取出来置放在读者眼前，从中找不到一星半点为了叙述方便而在时序处理上、结构安排上的人工痕迹。但是，假如静心想想，真的一个普通工人在平凡的一天会遭遇到这么多不顺心的事情吗？作者显然把一个或远不止一个工人在远不止一天所包含的生活内容进行了高度的艺术概括，这种艺术概括主要集中于作品所安排的事件过程和时间进程"本身"，而非对这些事件过程和时间进程的"叙述"上，这便是侧重于事态层面。其他如《新兵连》、《一地鸡毛》等，都是如此。这类作品表面上看似"流水账"，其实在材料的"拟自然"安排方面颇费推敲。把生活套进一个颇为精致的格局，在获得"细腻"、"自然"的观感之后，掌握不好，很容易失之赘冗、纤弱。

侧重"叙述层面"的便是《风景》、《伏羲伏羲》等作品，任其如生活本身那样无拘无束、错综散乱，驾驭它们需要强悍的笔触和独具个性的叙述语调。叙述者一会儿贴近人物一会儿远离人物，一会儿戴上人物的眼镜看世界一会儿又撇清干系作"壁上观"，虽然不像意识流小说那样时空颠倒，但在一种不重形似重神似、不重描写重叙述的大开大合中追求叙事的洒脱。如"七哥走的那天下着大雨。七哥只有一双洗得发白的球鞋。他怕到了学校没有鞋穿所以光着脚上的路。父亲和母亲一早都上班了，他们连一句话都没说，仿佛眼中并没有七哥这么个人。大哥把七哥送到巷口，然后给了他一毛钱，说雨太大了你坐一段公共汽车吧。七哥没有坐车。他淋着雨穿过大街小巷。他的行李越来越重。衣服紧紧贴在身上。他的骨头凸了出来使得七哥很有立体感……"一句话就是一个细节，一句紧接一句并不展开如同串起一串"细节干酪"，而这条用来"串干酪"的线并非往常的情节线索，而是一种极富个性的叙述语调。这种语调还特别能造成一种运动感，哪怕是最为静止的肖像描写："三哥宽肩细腰上身呈倒三角形，是女人尤为欣赏的体形。三哥在夏日里脱去汗衫，光膀子摇着大蒲扇坐在路边歇凉时，所有路过的女人都忍不住心跳要将他多看几眼。三哥袒臂露胸，肌肉神气活现地凸

起，将皮肤撑得饱满。邻居白礼泉那天看了美国电影《第一滴血》后回来吹嘘说：'喃，那个美国佬好块头，简直快赶上隔壁的小三子了。'弄得河南棚子好些人争相去看史泰龙的好块头。结果回来都说真不错，是快赶上小三子的块头了……"在这化静为动的水样流动的叙事中显耀着活泼泼的节奏感。

除了利用"粘合力"很强的叙述语调来结构作品的各个部分外，利用某些细节进行"功能放大"，有的甚至提升到"形而上"的地位去"整合"全篇，也不失为结构之法，当然其作用往往并不仅仅限于结构上。谌容的《啼笑皆非》，那孟炳善的"叫人望而生畏的牙"，便被作者赋予了结构全篇的功能：

> 谁知遇到孟炳善这口牙，我栽了。他的牙，并没有大缺陷。关键问题是，门牙与犬牙之间、犬牙与前磨牙交接处隙缝较大。而令人不能容忍的是，在这隙缝间经常袒露着残渣碎屑。可以毫不夸大地说，他的牙缝把他每餐吃的什么全公之于世，绝无保留。这种"公开性"，恐怕连戈尔巴乔夫都望尘莫及。
>
> 第一天来上班，他说："小陈，欢迎你！"一张口，我就看见他牙缝里塞着一颗米粒，不偏不倚，正贴在牙缝中间，仿佛是特意留下补那块空白的。不幸的是，白色的米粒和泛黄的牙齿极不相称，活像蹩脚的瓦工砌墙时在砖缝间留下了多余的石灰，未曾抹平，结成了一个死疙瘩，又经风吹日晒变了颜色。

接着，第二天又见他牙缝里塞了根咸菜丝，第三天，又见他牙缝里一左一右塞了两颗芝麻，这样每天张嘴必有的"推陈出新"，使得"我"下决心要调走，一幕幕场景接踵而至，叫人啼笑皆非。

刘震云的《一地鸡毛》，没有什么中心事件，也没有什么尖锐矛盾，没有什么奇特性格，更没有什么被许多作家用来作佐料调味的风流韵事，所有的只能是琐屑到不能再琐屑，世俗到不能再世俗的日常生活。比起《单位》来，作者更自觉更充分地发挥了他在日常琐事中捕捉形象

的本领，尽管全是些鸡毛蒜皮，但在作者的笔触点染下，竟都变得格外兴味盎然。使作品琐而不碎的原因之一，便是作者善于发挥细节的结构功能。开篇第一句："小林家一斤豆腐变馊了"，果断而又醒目地为整个作品定下了调子。接着大谈买豆腐的生意经，谈小林悠久的买豆腐历史，谈单位领导外地出差留下的可乘之隙正好去买豆腐，谈新来的大学生接受考勤权后即一本正经不买账，谈豆腐买来忘了放冰箱馊掉，谈保姆的难侍候和懒惰故意看着豆腐馊掉，谈老婆回来为馊豆腐而爆发的家庭战争，从中插进瘸老头来查水表，提出一个比豆腐严重得多的"偷水问题"，才把对豆腐的注意力支开，可等老婆孩子睡着之后，小林还得从床上爬起来处理馊豆腐。甚至到了全篇结束处，作者还没忘记叫小林赶快起床去排队买豆腐。就豆腐本身来说，实在并没什么可写，但当作者将诸种人与人的复杂关系都牵扯到豆腐里去，那么，平淡无奇的豆腐也便含意无穷了。"腐朽"便化作了"神奇"，"琐屑"便化作了"典型"，细节也便获得了"中心事件"的超常功能。像《伏羲伏羲》中许多关于"性"的细节，《狗日的粮食》中许多关于"吃"的细节，魏艳的《女孩儿》中关于女孩子第一次经血的细节，刘震云《单位》中分梨子的细节等，都被置放于放大镜下加以凸现，也都具有了类似的结构功能。

三

在表现手法上，现代派艺术和种种实验探索，无疑极大地丰富了叙事艺术的"武库"。新的叙事艺术应该继承这方面的新成果，但它们不像现代派作品那般玩弄得"扎眼"，处置的是某种藏而不露的意蕴；也不像现代派作品那般喜欢把某种技巧特意推到"前景"，讲究的是融合和浑成。

譬如说象征，传统文学中的象征用意都较明显，象征内容可以被明白地解释出来。而范小青的《瑞云》，内中写了一块叫作瑞云的石头，也写了一个叫作瑞云的姑娘，读着这样的作品，读者从中知道它和她都叫着同一个名字，石头有它的来历，姑娘也有她的来历，石头有它的怪异，

姑娘也有她的怪异；石头立在宅庭之中既惹人注目又不惹人注目，姑娘呆在庭宅之中也是如此；一放入许多山石之中，那叫瑞云的石头就一点也不起眼了，姑娘亦复如是，一放入众人之中，便是再平常不过的一个人了。到底象征什么，似乎难说清楚，几件看似平常的小事，对瑞云来说却构成了一生。作者写出它们来，便是说：有个叫瑞云的姑娘，她虽这么活过，并还这么活着。《狗日的粮食》中的那个被人叫作"瘿袋"的女人脖子上的瘿袋，也有着某种象征意味，但作者又非常自然地归结到人物的生理病态上。

这类叙事艺术，在注意吸取现代艺术的技巧手法的同时，还很注意在新的层次上"改良"传统的技巧手法。譬如"故事"，乃传统叙事文学的基本因素，一定时期曾被某些现代叙事技法横加排斥，但事实证明，巧妙地利用"故事"面对读者的吸引力，作者可以容易地获得诸多便利。所以，叙事艺术的新变也在"说故事"的技巧方面明显地表现出来。叶兆言、刘恒、刘震云等人都很善于说故事，当然各自巧妙又有不同。

刘恒善于将某个故事框架与某种文化意蕴相契合。《伏羲伏羲》写五十多岁的杨金山娶了二十多岁的王菊豆，叔辈因为有钱便把原本该属侄辈的姑娘占为己有，而侄辈尽管没钱，却有着比金银财宝更为宝贵的青春活力，作为侄儿的杨天青终于以此而向叔辈发动了实质性的进攻，并取得了实质性的胜利，但在名分上却又永远无法夺回自己的那份权利。极富意味的是：杨金山是用二十多亩土地把王菊豆换过来的，他从一开始在心目中就把她当作那份土地一样地"翻耕播种"，指望收成；而杨天青始终认为自己父母兄弟的死是因为叔父不肯割让一点土地，为此在潜意识深处一直埋藏着向叔父复仇的心理，所以，后来他能在叔父的"土地"上得到收成便是理所当然的了；然而，他自己种出的果子——杨天白却永远只认他是"哥"，而认杨金山是"爹"。反过来又替杨金山来向他实行报复……这种轮回说明着人类生存和繁衍的某些最基本的关系。

刘震云的说故事，追求的是读者的参与意识。在《单位》和《一地鸡毛》中，都谈不上有什么故事，尤其缺少富于魅力的曲折奇特的情节。

但正因为此，需强调的当为作者的“擅长叙述”，说书人的功力正在于无故事而能说得精彩。他以最生活化的语言讲述最为人熟知的生活，追求的不是离奇曲折的浪漫派的吸引力，而是触动读者的现实体验，唤醒读者的参与意识，引发读者的情绪共鸣。

叶兆言的小说差不多都有个能吸住读者的故事，但他常把“故事”当作一张皮，而骨子里却与以故事取胜的传统文学不是一路。像他的一个作品《绿了芭蕉》，粗粗地看，可以当成一个述说中年鳏夫的孤独与落寞的故事，但细心地读，却可以读出某种更为深层的意义：生活本没有结果，能有的只是过程。并且，题目“绿了芭蕉”也在注释着这样的文义。

多种手法的杂糅，成了叙事艺术新变化的一大共同特点。在不少作品中，叫人很难直指某处某处使用了什么技巧，但阅读中又能分明地感受到现代派的风味，或荒诞、或魔幻、或隐喻、或变形、或神奇、或悖谬、或黑色幽默……这种种“借他山之石”而能不显山不露水的特点，正显示着技巧的成熟。即使是最传统的叙述、描写、抒情、议论等表达手法，新的叙事艺术都力求某种“推陈出新”。刘恒的《伏羲伏羲》，便尝试着一种化“客观”为“主观”、变“再现”为“表现”，揉“描写”、“叙述”、“抒情”、“议论”为一体的表达。作者的行笔焦点不是对准所述对象的客观特征，而是对准由这些客体特征所能引发的心理反应上。如杨天青一出场，就是“秃头刮得白而又白，在秋日萧冷的早风中闪着天真而健康、喜悦而生动的光芒”。客体的“白而又白”，更多地为主体的“天真”、“健康”、“喜悦”、“生动”所代替了。这“主体”有时是作者，有时是读者，有时是人物对人物，有时也可兼有。这种代替，使表达摆脱了非得与客体特征相一致的定规，而发展为可以偏离客体特征而作多方发展的可能。如对庄重报之以诙谐，对神圣报之以戏谑，对严肃报之以幽默，等等。故而，一个通常被视作粗俗的乱伦题材，作者也可让读者从中读出一种规范和典雅的文体。

这种种多手法多方式的融汇和糅合，打破了通常的手法方式使用上“单一性”的习惯，不再是某一技巧的特别置于“前景”加以凸现，也不

再是叙述、描写、抒情、议论的各司其职，而是在作者表面客观冷漠、实质主观强调的表达中，消融为一种复合式的语流，在近乎随心所欲的叙事流动中，同时兼合着多种功能。正是这种多色调多功能带给叙事以充分的弹性，给作品拓展了内蕴的涵盖空间，细密了形象的构成层次，增强了叙事的机动性能。

（原载《文艺理论研究》1992 年第 4 期）

叙述者的叙事功能

凡是叙事作品，总得有个叙述者，作者即通过他的嘴巴来叙说。由于各种文体的特点不同，这个叙述者的地位也便不同。比如戏剧，就基本上取消叙述者，更不允许作者直接露面，只在极有限的场合，允许叙述者稍稍发言，像旁白、自报家门等都属这种极有限场合，尽管还必须借助剧中人，整个戏剧依靠的是人物向观众的直接呈现。叙事诗和散文，作者与叙述者往往比较贴近，有时甚至可以混同到不易区分的地步。比较起来，要数小说中的叙述者，地位最为重要，常常重要到叙述者安排不好，小说便无法写的地步，这大概来源于小说的前身就是话本，而话本则是说书人的脚本，而说书人，也便是最早的实体的叙述者。西方小说的前身是史诗，行吟诗人便是最早的叙事叙述者。近几年来，由于国内叙事学的兴起，关于叙述者的研究也热闹起来，但对叙述者的叙事功能的研究，却很零碎。本文试图较为系统地在这方面作些探索，分别从协调功能、表现功能、构建功能、结构功能四个方面进行论述。

一、协调功能

作为一个完整的文学叙事活动，它应该有这么四种要素：作者、叙述者、叙述对象（人物、形象、场景等）和读者（叙述的接受者）。在现实的日常生活中，“作者”与“叙述者”是同一的，哪怕是说谎和欺骗，那也是说谎者和欺骗者本质的一个侧面。而文学叙事活动则不一样，整个叙述内容是一个公开的勿须言明的“虚构”，是一种为特殊的非直接现实目的而进行的苦心经营，作者与叙述者、叙述对象、读者可以由同一

到拉开距离直至对立等各种不同程度上形成多层次的关系。而这四者之间的关系的协调者就是叙述者，它是作者与叙述对象、与读者发生关系的中介。

在文学创作中，叙述者与作者贴得越紧，则可供创造的空间越小；反之，叙述者与作者分得越开，则可供创造的空间越大。从执笔写作的作者本人到叙述者之间，尚有一段距离，这是提供给作者扮演各种"角色"或变换各种"化身"的机会，也就是说间隔着一个"隐含作者"。

所谓"隐含作者"，指的是读者通过作品的字里行间所认为和感受到的"作者"，这个"作者"与执笔写作的作者本人是很有区别的，它可以说是作者为了叙述方便而选择的"面具"或"化身"。韦恩·布斯认为："……尽管作家努力做到诚实，他的不同作品会隐含着不同的化身、不同观念的理论组合。在一个人的私人信件中，因为与每个通信者的关系不同，每一封信的目的不同，就隐含着自己的不同化身，与此相同，因为每一部作品的需要不同，所以作家在每一部作品中的化身也不同。"[①]并且，由于"隐含作者"说到底是读者的一种印象，那么，随着读者的不同，这"隐含作者"也会起变化。对待这个隐含作者，有的作家下笔时是有着充分的意识的，也有的作家却未必，但不管是有意无意，隐含作者本身都无法在作品中公开露面，这就是被称作为"隐含"的道理所在。所以它加给人的印象，最终仍然需得力于作品的叙述者。也就是说，作者能不能在自己的作品中较为理想地扮演一个角色，还是要依靠叙述者所发挥的协调功能。这种协调既可以是在比较一致的观点之间，如菲尔丁的《汤姆·琼斯》，叙述者就与隐含作者具有很多相同的品质，如宽容、幽默、熟谙世情等；也可以是在相互对立的观点之间，如斯威夫特的《一个小小的建议》，叙述者故意歪曲作者想要表达的观点，这种歪曲形成了作品的语调，透过它我们可以听到隐含作者的反对性意见，他极力主张的是改善社会状况和匡正时弊，而不是屠戮儿童以解食物匮乏之忧。

---

① 〔美〕韦恩·布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社 1987 年版，第 78 页。

比起叙述者与作者的关系来，叙述者与叙述对象的关系则要复杂得多，所以更需要叙述者从中协调。就叙述对象来说，当然并不仅指人物，但人物则是其主体。叙述者与叙述对象的关系复杂性，也就集中体现在叙述者与人物的关系上。这种关系我们可以从两方面来分析：一是叙述者的“位置”，即叙述者与人物是什么距离；二是叙述者的“视域”，也有人称作“叙事体态”，即叙述者“看见”了什么。

叙述者的“位置”大体有两种：一种是叙述者介入作品中的人物圈，一种是叙述者不介入作品中的人物圈。不介入人物圈的，叙述者如“上帝”也如“幽灵”，它可以无所不知，也可以装聋作哑，无疑，这与人物的距离最远。像《三国演义》、《红楼梦》、《水浒传》等，叙述者基本上取这种位置。至于叙述者介入人物圈的，情形就较为复杂，他既可以仅仅只作为一个目击者，“只说不做”，以鲁迅小说《孔乙己》中的小伙计；也可以作为一个配角，虽“也说也做”，但是“说多做少”，像苏联富尔曼诺夫的长篇《恰巴耶夫》，主角是恰巴耶夫，叙述者克雷契柯夫是作品中的一个不可缺少的人物，也参与和推动情节的发展，但到底只是个陪衬；还可以本身便是主角，“自己干的自己说”，这种叙述者与主要人物的“同一”几乎消失了两者之间的距离，像鲁迅的《狂人日记》；甚至可以让作品中的几个人物分别充当叙述者，以展开多角度的交叉叙述。像美国福克纳的《喧哗与骚动》，便让三位兄弟班吉、昆丁、杰生各自讲一遍自己的故事，这样，全书四个部分，有三个部分叙述者与人物是“同一”的。

叙述者的“视域”大体有三种。一是叙述者的视域大于人物，又叫“从后面”观察，叙述者比人物要知道得多，并且用不着解释他是怎么获知这些内容的，他不仅可以看见外部事物，而且可以看见一个人的内心秘密，甚至于是这个人连自己都未意识到的秘密愿望，以及同时知道几个人物的想法等等；二是叙述者的视域等于人物，又叫“同时”观察，叙述者与人物知道得同样多，当叙述者认准了一个人物后，他就得用这人物的眼睛去观察，只有人物看到了，他才也看到；三是叙述者的视域小于人物，又叫“从外部”观察，叙述者知道的要比人物少，他仅仅只能描

写人物所看到、听到的东西，连人物所想到的也不能写。[1]

一般来说，叙述者与人物的“视域比”同叙述者与人物的“距离比”存在某种对应关系：叙述者离人物越远，叙述者的视域便越大，叙述者离人物越近，叙述者的视域便越小，假如叙述者与人物距离消失，合而为一，那么叙述者的视域也便与人物的视域重合。然而，情况又并非如此简单，像“叙述者的视域小于人物”这种类型，恰恰也是与人物拉开距离，“从外面观察”的结果。这说明了叙述者与人物间的“位置”关系同叙述者与人物间的“视域”关系既有其客观规定的一面，也有主观任意的一面，遵从客观规定的一面，是作品获得真实感的方法之一，而利用主观任意的一面，是作者获得叙事自由的途径之一。作者在这两点间的选择取决于创作意图，而选择的具体实施则须仰仗叙述者对他与人物之间关系的调节。

作者与叙述者的关系和叙述者与人物的关系，势必会影响到叙述者与读者的关系。早期小说那种直截了当的叙事和明白无误的评论使作者与读者的关系较为简单，随着叙事技巧的发展，将读者纳入交流圈已不是叙事学学术兴趣的一厢情愿，而是叙事文学写作中必须考虑到的一种要素，“通过将读者作为叙事情况的本质特征包括进来，通过将文学意义这一概念确定于叙述者与读者之间，这一模式意味着理解我们阅读时所发生之情况的新方式”[2]。

现代叙事学发现，在作者与真实的读者之间，已有着或可以有许多中间项。华莱士·马丁在他的《当代叙事学》中作了大致的排列：作者——隐含作者——戏剧化作者——戏剧化叙述者——叙事——听叙者——模范读者——作者的读者——真实读者。[3]从理论上说，叙事作为一种信息交流，作者（说者）到读者（听者）之间的中间项越多，信息的

---

① 〔法〕兹韦坦·托多罗夫：《叙事作为话语》，《美学文艺学方法论》下册，文化艺术出版社 1985 年版，第 566—567 页。

②③ 〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，北京大学出版社 1990 年版，第 190 页；第 191 页。

衰减或变异的可能性便越大。而要使这种可能性成为现实,关键在于从作者到叙事(其实便是叙述对象)的中间各项形成一种什么关系。如果是基本一致的关系,那么,从作者到读者的交流便问题不大;如果是矛盾对立的关系,那么,作品中便会喧嚣着各种各样的声音,特别在作者并不申明自己的观点的情况下,读者便只能得到各自的解释,甚至可以是截然相反的解释。

所以,读者意识对于作者来说,已不再是可有可无的了。早期作家可以在意识不到读者的情况下写作,而现代作家则不行,因为早期作家面前只有一条路,他们勿须选择,而现代作家则必须选择,哪怕是仍然选择传统路子,那也是一种选择。革新派们显然已不再满足于如何逼肖叙述对象的传统做法,他们有意地把读者拉进来共享创造权,利用种种叙事技巧给读者的阅读过程设置种种障碍,使读者在耗损心智的"叙述游戏"中得到另一种愉悦。当然,现实的读者可以区分为各种不同的层次,对这个层次显得"混乱难解"的,对另一个层次来说也许又太"明晰直露",所以更要求作者不仅具有读者意识,并且比读者意识还要具体。但不管是"混乱难解"也好,还是"明晰直露"也好,或者是介于二者之间、偏左偏右也好,作者对这种种效果的控制都必须依赖作品的叙述者。韦恩·布斯认为:"许多小说需要给读者造成混乱,而取得这种效果的最有效方法,就是使用一个混乱的观察者。"[①]反过来则是:许多小说需要给读者造成明晰,而取得这种效果的最有效方法,就是使用一个明晰的观察者。

二、表现功能

叙述者在作品中的具体化,集中为两点:一是视点;一是人称。视点,是叙述者在表达所叙事物对象时所取的方位角度;人称,是叙述者在表达所叙事物对象时对自己在叙述主体(叙述者)、叙述对象(人物和

① 〔美〕韦恩·布斯:《小说修辞学》,北京大学出版社 1987 年版,第 295 页。

其他形象)、接受对象(读者)三者之间位置关系的确定和把握。视点可以有无数的变化;而人称只有我、你、他三种类型。视点需要的是自由,它要求极度的灵活性,可以在时间与空间中随意调节;而人称却属于为表达需要而与代词相应的语法范畴。视点是决定性的,它总要求人称能适应它,而人称即使允许转换也只有有限的几种,永远无法在绝对意义上予以满足。这些都的确是矛盾,而克服这些矛盾的办法就是选择视点与人称之间的最佳配合方式。可以这么说,世界上有多少部成功的叙事文学作品,就有多少种成功的配合方式,但这么说并不等于不好对此进行概括。从理论上探讨,视点与人称的配合方式可分为两大类型:一是静态配合类型;二是动态配合类型。

1. 静态配合类型

作者在叙事的时候,他先得要清楚代替自己叙事的这位叙述者与所要叙述的对象之间的远、近、正、侧等距离方位,还得要清楚这位叙述者是什么身份、用什么口吻来谈论所叙对象,还得包括是谈论给什么人听的,他与被叙的人和听讲的人是什么关系,准备把内容讲到一个什么程度……这些是选择视点与人称之间配合的前提条件,然后才谈得上选择。"这是说,当你在写什么事物或者什么人物,或者描绘什么东西时,你们即应该找到一个立脚点……这指的就是观察事物的眼光。"阿·托尔斯泰甚至认为"没有它就根本不能进行创作"[①]。

叙述者的视点可分为内视点与外视点两类。内视点是叙述者与人物同一,或借人物的眼睛去看。第一人称一般为内视点,它是叙述者与某人物的同一。第三人称也有是内视点的,假如叙述者是借某人物的眼睛去看的话,此人物观察着感受着和思索着他所置身的世界,但却不像第一人称叙述者那样又"看"又"说","原本属于一人的'看'和'讲'被一分为二了:'看'者不讲,于是似乎无人在讲"[②]。也有人称之为"形象叙述"。比起外视点来,内视点在视域的开阔与选材的自由方面远远比

① 〔苏〕阿·托尔斯泰:《论文学》,人民文学出版社 1980 年版,第 248 页。
② 《契诃夫论文学》,人民文学出版社 1958 年版,第 7—8 页。

不上外视点，但因它能让人物更自然地流露出其所见、所闻、所感，为作者深入人物内心提供了更大方便，可以尽可能地刻画心理活动的丰富性和复杂性，从而在较深层次上塑造人物性格与开掘性格根源，使作品更富真实感和亲近感。所以，近年来不少作者在视点的选择上，出现着愈来愈由外视点向内视点转移的趋势。并且，从特定人物的眼光去观察，给作者提供了依据和方向，也给叙述对象"染"上了观察者的主观情绪和色彩，同时，视点人物在观察或讲叙某一对象时，自身又必定能得到一种"折射"性的表现，常可收到一箭双雕的功效。如加上视点人物与视点方位的交相配合，更可给作品增加层次感和立体感。

外视点是叙述者与人物的分离，叙述者并不加入人物圈，他不到作品中去扮演一个角色，只是站在局外观看与讲述。第三人称叙述中，除了借人物视点是内视点，另外像"全知视点"、"客观视点"都是外视点。全知视点的视域最为开阔，没有什么不在它的视线之下，叙述者可以像上帝一样，对笔下人物无所不知，过去未来、外表内心，皆可和盘托出；对事件的来龙去脉、错综关系，皆可亮底摆明；对同时异地、同地异时或异地异时发生的矛盾线索，任随它千纠万结，皆可一一理清顺次道出。如《西游记》的天上地下、神仙鬼怪；《红楼梦》的千百纠葛、万千世态；《三国演义》的上下百年、纵横万里等，非有此法不能叙。这确能展现广阔的场面，理清纷繁的头绪，显示人物无形可寻之思想，剖析意识流动之隐曲。但由于这种叙事使叙述者与人物、读者都处于最远距离，"通常会导致读者的兴趣低落，养成其心智和感情上的惰性"。所以，当代作家们都不大会通篇使用此法，即使像《红楼梦》这样的古典作品，也注意到与其他叙事法如借人物视点的搭配使用。一般最适用于通篇故事总体的鸟瞰、人物关系的集拢、事件线索的勾连上。

客观视点指的是不动声色地描叙人物的外貌、动作、言谈，不加任何分析、评价、判断，更不让叙述者直接进入人物内心。展示给读者的都是一幅幅画面，都是看得见听得到的事实，给读者留下广大的思索余地，让读者自己去下结论。如契诃夫有不少作品就是如此，几乎纯客观地写出对象，而把自己的好恶深藏在字面和形象底下。他认为写作时

需“完全撇开自己，不要把自己硬塞到小说的主人公身上去……主观态度是一种可怕的东西。它所以不好，是因为它把可怜的作者连胳膊带腿都露出来了”。[①] 发展到法国新小说派的罗伯·格里耶那类写法，更强调以摄影机似的冷眼旁观来再现外部世界，以追求一种完全的客观性，“必须制造出一个更实体、更直观的世界，以代替现有的这种充满心理的、社会的、功能的意义的世界”[②]。当然这又太过偏颇。

当然，由于这两种外视点都是第三人称，而内视点中的“借人物视点”，也叫“戏剧化叙述者”或“形象叙述”也是第三人称，所以常被作者搭配使用，只要转换自然就行。福斯特认为：“这种扩张及收缩观察力的能力，这种采取断续知识的权利，就是小说艺术的特色之一。”[③]但为什么要把第三人称的“借人物视点”归并到内视点中去与第一人称一起讲，而不是“顺其自然”地与其他第三人称归为一类来讲，这是有原因的。此原因就在于，真正的“借人物视点”的叙事，第三人称几乎都可以改作第一人称。罗兰·巴特在《叙事作品结构分析导论》中指出：“可能有些叙事作品或者至少有些片断是用第三人称写的，而作品或片断的真正的主体却是第一人称。如何来确定呢？只要将用他写的叙事作品（或者段落）用我来‘重写’就行。只要这一做法除了引起语法代词的本身变化之外，不引起任何其他的话语变化，那么，可以肯定我们仍然还在一个人称系统中。”[④]郁达夫的小说《沉沦》，叙述者使用的是典型的“借人物视点”，除了最后的自杀妨碍了第一人称的使用外，整个作品的第三人称都可改作第一人称。所以可以这么说，“借人物视点”尽管字面上用的是第三人称，但其功能，却更接近第一人称。这种叙述法既有第三人称较为自由的组材范围，必要时还可“越界”转换为第三人称的其他叙法，又有第一人称的较为强烈的主观色彩，所以特别为现当代作

① 〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，北京大学出版社 1990 年版，第 163 页注脚。
② 〔法〕罗伯·格里耶：《未来小说的道路》，《现代文艺理论译丛》1963 年第 2 辑。
③ 〔英〕福斯特：《小说面面观》，花城出版社 1984 年版，第 66 页。
④ 张寅德编选：《叙述学研究》，中国社会科学出版社 1989 年版，第 30 页。

家们所看重。用第三人称写作的短篇作品，多数采用此法。即使在中、长篇创作中，凡属讲究表现效果的细部描写，作家们也尽量运用此法。

在分析了人称与视点的固定配合之后，还有一个问题悬而未决，那就是第二人称叙述。严格地说，第二人称叙述与其说是个“视点”问题，倒不如说是个“焦点”问题。以往的视点研究，解决的是“谁在看”，而同时还有一个问题，那就是“在看谁”。关于被观察者或被叙述者的研究，则为“焦点研究”。第二人称叙述因其视线的发出者说到底仍然是第一人称的“我”或第三人称的“他”，所以一直不被承认，但近年来文学创作中比较多地出现使用第二人称叙述的事实以及这类作品所具有的特殊效果，都使关于叙述者的研究无法回避此问题。

应该意识到，叙述人称不光是个“谁在说”（谁在看）的问题。同时也是个“在说谁”和“谁在听”的问题，是个由作者、叙述者、人物、读者四方面构成的关系网。当叙述者与人物（表现对象）或读者（接受对象）构成交谈关系时，便是第二人称叙述。在现实生活中，凡属某个特定的交谈圈内的，便该以“我、你”相称，圈外的则都属“他、他们”。一个教师在教室里上课，在座的有四十名学生，他与这四十名学生便都构成“你、你们”的关系，如留下的只有一名学生；他便只能与这一名学生构成“你”的关系，其余三十九名便与世界上的其他人一样，在这位教师眼中只能成为“他”或“他们”。所以说，第二人称叙述不能仅仅从“观察”方面去确立，它也得从“被观察点”，也就是“焦点”方面去确立，它表明着叙述者与人物还有读者之间的近距离。

由于第二人称叙述法是以叙述者关于所面对的人物或“听话者”的有限知识为前提的。所以视点更为特定，甚至于比第一人称叙述者的视野还要狭窄，对进入作品的材料的限制也就更大。第一人称叙述者除了能写出“我”的所见所闻外，还能写出“我”的所思所感，而用第二人称，叙述者只能写出所见所闻，如果要写出叙述者的所思所感，则往往会转换成第一人称；而对于被叙述者的所思所感，则更只能叹为观止了。当然，也有闯入人物心理去试试的，但那必得以牺牲点真实性来作为代价。第二人称叙述法的最大表现特点是对叙述者与被叙述者距离

的缩短，在具体的交流过程中，就是对作者、叙述者、叙述对象、读者这四者距离的缩短。这种位置关系的被改变，可以是同时发生于四者，也可以是二者或三者之间。特别是对读者位置的改变最为明显，使读者时不时地处于与人物或叙述者面对面的位置，并且由行文的不同，可以在两者之间荡来荡去，一会儿贴近人物，一会儿贴近叙述者，偶尔甚至会产生短时间的合一。这种距离的拉近，无疑使刺激性加大，使作品的表现力增强。

2. 动态配合类型

不同人称在小说创作中的使用，目的不外是为了配合视点的调度更好地解决两个相互关联的问题：材料的组织进去与效果的表现出来，这也就是选材范围与感应强度。

所谓组材范围，就是可以被允许写到作品里去的材料的范围。对于作者来说，组材范围越大，选材便越自由。但在写作中，往往作者很看重、很得意的不少东西，偏偏无法写进作品，因为有种种限制。而人称的限制也为其中的一种。譬如第一人称叙述，代词所指的是叙述者本人，而叙述者又只能是一个，所以是特定视点，一切都必须以这个特定视点人物"我"的所见、所闻、所感来加以圈定，这样，哪些材料可以被组织进去势必会受到较大的限制。而第三人称叙述，代词所指为叙述者与读者之外的其他人，这个其他人既可以是一个，也可以是十个、几十个以至更多，所取的是不定视点，可以将任何人的所见、所闻、所感纳入作品，这样，材料的组织进去便几乎不受人称的限制。

所谓感应强度，其实便是对读者的刺激力，它是作品艺术感染力的重要来源。凡叙事类作品，都存在着叙述者、人物、读者三者之间的关系，这三者间的关系是紧密还是疏远，自然会直接影响到作品内容对读者刺激强度的大小。这就使得作者在写作时，不得不考虑如何协调三者之间的关系，调整三者之间的距离。因为第一人称和第二人称是指说话者或听话者，必须在一个交谈圈之内，所以距离也不近不远，相对来说感应强度就大；而第三人称指的是交谈圈外的其他人，所以距离也便较远，相对来说感应强度就小。

难以两全的是，这三种叙述人称在组材的范围广度与表现的感应强度方面恰成反比。也就是说，第三人称在组材范围上最具优势，但在感应强度上却最处劣势；而第一、第二人称虽在组材范围上处于劣势，但在感应强度上却最具优势。这一方面说明了三种人称之间在总体上确无优劣之分，但在具体用法上却有当否之别。另一方面也要求作者在选用叙述人称时不妨学点优选法，如何使作品的视野和效益两方面都达到最佳值。正是基于这样的考虑，所以在人称与视点的静态配合之外，又出现了各种各样的动态配合。

视点与人称的动态配合尽管千变万化，但可归纳为三种：固定人称与变动视点之配合；变动人称与固定视点之配合；变动人称与变动视点之配合。

普希金的短篇《射击》，是题名为《别尔金小说集》中的一篇，整个小说集都是叙述者别尔金以第一人称"我"来叙述。此篇也一样，一开篇即通过别尔金的嘴介绍了一位充满神秘意味的退伍军人西尔维奥，此人以狂放的性格、豪爽的交游，特别是令人难以置信的枪法赢得了在伍军人们的崇拜。可就是这个西尔维奥，却在一次赌博中受到了别人的污辱而不敢决斗，这就大大地损害了他在人们心目中的形象，特别是失去了别尔金的尊敬和友谊。到此作者显然遇到了麻烦，西尔维奥为什么会这样呢？别尔金不可能知道，所以也就无法用第一人称"我"来叙述，结果只能是两种：要么继续让别尔金叙述，但讲叙事情原委则必须改用第三人称"他"；要么继续使用第一人称"我"来叙述，叙述者却必须由别尔金改换成西尔维奥。最后作者是采用了后者，接下去的故事就由西尔维奥以第一人称"我"来叙说，人称尽管没变，但视点却由别尔金转换成了西尔维奥。法国卡什尼兹的短篇《长途电话》，写的是一个资本主义社会常见但又畸形的婚姻故事：由于父亲的反对，儿子不能与女朋友结合，但最后，儿子的女朋友却嫁给了有钱的老子。但由于手法新颖而格外意味深长。全篇由十几个电话片断相衔而成，彼此联结成一事情的完整过程，这些片断分别是女孩子鲍曼、儿子保尔、当老板的父亲以及保尔的姐姐、姑姑等人的第一人称"我"展开的叙述，人称固定，

但视点却在频频变动。

这种固定人称与变动视点的配合在第一人称叙述的作品中较为容易感觉出来，其实，用第三人称叙述的作品，因其原本就是不定视点，所以更为普遍，只是人们因较习惯而不多注意罢了。这种视点的变动既可以是几个人物之间的变动，如澳大利亚科林·麦卡洛的《荆棘鸟》，全书分七部分，每部以一人为中心，并以此人的姓名为标题，各部彼此联系前后呼应、首尾相衔地反映出半个世纪来人物性格的各自“演变史”。也可以是针对一个人物的，如任何第三人称叙事，都可以边写此人外貌动作，边写此人心理活动，还可通过此人眼睛去写其他人，殊不知这一由外向内的视点转移，已使得此人由“被看者”转变为“观看者”。而这类变动常常是在读者不知不觉之中完成的。

凡是较为明显地会被读者感觉到的视点变动，如第一人称固定时的视点变动，应注意视点间的变换过渡要自然，以保证线索贯穿的清晰，这可通过一些衔接语加以承接，或用一些人名、代词来加以标示。多个视点间的变动，其中往往有主要视点与辅助视点之分，应使它们互相配合、互相补充，不可杂乱混淆、喧宾夺主。视点变换后，在一些讲究结构完整的短篇作品中，往往需要在结尾处要视点还原，即与开始时的视点相呼应。

变动人称与固定视点之配合，多见于第二人称叙述。如果通篇用“你”叙述到底，那则为固定人称，但第二人称叙述中有不少只是间断性地使用“你”或者是“我、你、他”兼用，这类作品往往人称会变动，而叙述视点却并没变动。如法捷耶夫的《青年近卫军》里面，随处可见的以第二人称“你”来表达的那些抒情插话，与以第三人称“他”展开的叙事主体“他”为同一视点。而林斤澜的短篇《酒言》，则是“我、你、他”三种人称同时上，但就叙述视点来说，则是文中的那个“我”。

因为三个人称在叙事的组材范围或感应强度方面都各有短长，而作者写作时的意图和要求也各不相同，就造成了有时注重组材范围，有时注重感应强度，有时又两者并重或时轻时重等多种需要，这样，除了前述的配合方式，还需有变动人称与变动视点的配合。这种配合又分

第一人称向第三人称转换和第三人称向第一人称转换两种。

第一人称向第三人称转换的“我—他—我”模式，叙述者可充当作品中的某一人物，如鲁迅的《祝福》，先让叙述者以第一人称叙述自己在大年底来到鲁镇的所见所闻所感，尤其是路遇祥林嫂那使“我”背上遭了芒刺一般的发问与第二天得知的祥林嫂之死，促使“我”把有关祥林嫂生平的断片联成一体，转而用“他”这第三人称进行叙述。另外，叙述者也可不充当作品中的某一人物，虽先以第一人称叙述，但却是局外视点，这一部分往往是作品的情节外因素。如鲁迅的《阿Q正传》的开头。

像这种“我—他—我”（最后的一个“我”也可以不出现）模式，其表现功能在于，开头结尾利用第一人称“我”的感应强度，造成一种真实感与切近感，方便地引出故事情节，交代材料来源，似乎事事言之有据，查有出处，绝非凭空杜撰，还可以充分地利用开头结尾的“我”的身份来抒情、议论、评价，以启发和加深读者对作品思想内容的理解。转换到第三人称“他”时，又可以扩大作品的组材范围，能够把那些“我”所不可能知晓或直接见闻到的东西都写进去，拓展了作品的容量。这种不同人称与不同视点间的配合，还可以利用其叙述角度的差异，自然地调节叙事密度，如第一人称“我”作为人物圈中的一员，往往具有叙事细腻、密度较大的特点，而转换成人物圈外的叙述者以“他”来叙述时则适得其反，但并非坏事，常常倒很需要。并且，两种不同的视点所见出的差异之间，还可形成内容之间的对照。

由第三人称转换为第一人称，视点也往往由局外移到人物圈中的一员或若干员，通过这一个或几个人物之眼，“看”出事情的主要过程或某部分。如契诃夫的《套中人》则让作品中的一个人物充当叙述者以第一人称来讲述故事主体。莫泊桑的《米龙老爹》则是让作品中的老爹本人以第一人称来讲故事中的重要局部。而像汪浙成、温小钰的中篇《土壤》，第一节以“他们”为标题以第三人称写出三个主人公，接下去则分别以“魏大雄”、“黎珍”、“辛启明”的视点用第一人称叙述。像这类“他—我—他”模式的人称与视点转换，其表现功能主要在于先通过第

三人称“他”，远距离地交代故事发生的背景、氛围、环境以及人物相互之间的关系，而中间部分转换为第一人称局内视点，又可以拉近叙述者与叙述对象的距离，增强叙事的感应力，使内容富于主观情绪色彩，更觉鲜明真切。并且，不同人称和视点所述的不同内容，又可在时间、空间、或性质上造成某种对比或纽结，可以拓广和拓深作品的容量和深度。

三、构建功能

“一个结构是由若干个成分所组成的；但是这些成分是服从于能说明体系之成为体系特点的一些规律的。这些所谓组成规律，并不能还原为一些简单相加的联合关系，这些规律把不同于各种成分所有的种种性质的整体性质赋予作为全体的全体。”皮亚杰的这段话要点有二：要点之一是“整体大于部分之和”；要点之二是“整体性的实现有赖相关规律”。从第一个要点来看，应该承认每一叙事因素都在作品中起着“构建”作用，也就是除了表达自身，还起着某种超出自身的“增殖”作用。如前述的种种表现功能，无一不在与其他因素的相互作用之中表达了比本身更为多样的东西。而从第二个要点来看，这种“增殖”作用并非随意获得，而是遵从相关规律的结果。越是符合相关的规律，其效果便越为明显。这便是需要探讨如何发挥叙述者构建功能的方法的价值所在。

1. 叙述者与作者的联系与对立

当叙述者与作者完全同一时，在叙述者与作者之间是不能“增殖”什么的，当然这种情况多见于散文，在小说创作中并不多见。而当作者完全隐退，读者在作品中几乎意识不到作者的存在时，也谈不上作者与叙述者之间的“增殖”，而当作品一方面让人意识到“作者”的存在，另一方面又让人分明感觉到“作者”与“叙述者”之间的矛盾时，其中会产生出新的内容。

马原的中篇《虚构》，一开头就这样写道：“我就是那个叫马原的汉

人，我写小说。我喜欢天马行空，我的故事多多少少都有那么一点耸人听闻……比如这一次我为了杜撰这个故事，把脑袋掖在腰里钻了七天玛曲村。做一点补充说明，这是个关于麻风病人的故事，玛曲村是国家指定的病区，麻风村。……我需要使用这七天时间里得到的观察结果，然后我再去编排一个耸人听闻的故事。……我就叫马原，真名。我用过笔名，这篇东西不用。"像这种赌咒发誓般地声明作品中的"我"就是作者本人的写法，阅读感觉确实不同平常。即使是第一人称的作品，因叙述者与人物的同一而产生较大的感应强度，造成读者以为内中所言都是叙述者亲历的错觉，但读者至少还保有着这样的意识：这个"我"仍然是作者编造的一个人物而已。可眼下的写法却在竭力排除读者的习惯意识，试图造成读者以为中内所言不是某个编造出来的叙述者，而确是作者本人的错觉。但到最后，作者不得不对自己设置的叙述圈套进行破解，郑重声明："我不希望那些认真的人看了故事，就说我与麻风病患者有染，把我当成妖魔鬼怪。我更怕的是所有公共场所对我关闭，甚至因此把我送到一个类似玛曲村的地方隔离起来。"这种叙述者原先与作者"同一"的假象一被戳穿，叙述者与作者之间的对立便加倍明显，读者不得不对原先的阅读感受作出新的审视，而从中便产生出无穷的"叙述乐趣"。

与前面叙述中虚托作者真名而其实并非作者的写法相反，作者虚托假名，但并不让他充当叙述者，而其实文章的叙述者已是作者，这种写法在古代散文小说中较多。如晋朝刘伶的《酒德颂》，便故意假托"大人先生"之名："有大人先生，以天地为一朝，万期为须臾，日月为扃牖，八荒为庭衢。行无辙迹，居无室庐，幕天席地，纵意所如。止则操卮执瓠，动则挈榼提壶，惟酒是务，焉知其余……"初看起来，作者似乎在写一个"大人先生"，其实正是绝妙的自我造像，抒发的是作者的狂放傲世的行为来反抗政治高压的愤懑情怀。尽管通篇的"大人先生"无一不可用"我"来替换，但其效果却很为不同，特别是后文对正人君子、达官显贵之流的嘲讽，更因假托"大人先生"之名而倍显冷峻辛辣。还有像陶渊明的《五柳先生传》，开篇竟写"先生不知何许人也，亦不详其姓字。

宅边有五柳树,因以为号焉"。其实这位"不知何许人也"的"五柳先生"正是作者自己。洋洋巨著《红楼梦》,开篇也是故意将作者隐去,假托石头之名,说全书内容是空空道人从石头上抄写下来,"后因曹雪芹于悼红轩中,披阅十载,增删五次,纂成目录,分出章回",由此而成。当代作家王蒙的新作《蜘蛛》,假托此文为海外文学爱好者美珠所著。这种种拉大叙述者与作者距离的写法,一方面避免了将自己的抱负、志趣、经历、识见表露得过于直白,多出此一转折,更可显得影影绰绰、虚虚实实、曲折含蓄,另一方面是把现实描写符号化,引导读者们到字面底下去寻找深意。

2.叙述者与隐含作者的联系与对立

阅读鲁迅的《祝福》和《一件小事》,假如试着比较《故乡》和《在酒楼上》,应能感觉出前两篇中的"我"与后两篇中的"我"是很不相同的,这不相同主要在于,后两篇中的"我"的思想、观点、人格与作品的隐含作者是相统一的,而前两篇中的"我"则不相统一。在《一件小事》中,"我"看到一个老妇人"从马路边上突然向车前横截过来",而且"车夫已经让开道",所以她的跌倒完全是她自己的责任,即便车把带到了一点,那也是"慢慢倒地",决不至于受伤。当"我"看见老妇人"伏在地上",便产生"憎恶"之感,认为她是"装腔作势"。这些,暴露出的都是小资产阶级知识分子漠视劳动人民疾苦的自私自利思想,从作品中读者可以感受到隐含作者对此而发的批评声音。《祝福》也是这样,文中的"我"虽赞同"新党"思想同情祥林嫂的命运,但仍然还是个要求旧秩序的人物,所以在祥林嫂死后的除夕夜爆竹声中,居然也能"懒散而且舒适,从白天以至初夜的疑虑,全给祝福的空气一扫而空了,只觉得天地圣众歆享了牲醴的香烟,都醉醺醺的在空中蹒跚,预备给鲁镇的人们以无限的幸福"。

运笔行文,最怕找不到所写内容各方面之间的对立点,没有对立点,矛盾、冲突、对比、映衬、强调等便难以展开,文章便易平庸。而扩大叙述者与隐含作者之间的距离,不失为方法之一,尽管这两篇作品的叙述者与隐含作者在基本精神方面是一致的,但由于有了上述的差异和对立,如《一件小事》中的"我"与满身灰尘的车夫之间精神上的对照,才

深化了改造小资产阶级知识分子身上藏着的“小”，寄希望于劳苦大众的立意，《祝福》也同样，因了文中“我”的安于现状，才加强了除夕夜喜庆气氛与祥林嫂悲苦遭遇的对立，从而深化了非得改变这现状不可的立意。

这种叙述者与隐含作者之间的差异造成的“缝隙”形成了新的艺术空间，当这种“差异”加剧成“对立”，“缝隙”也扩展成“沟壑”时，作品完整意义的获得便必须有赖于一种新因素——反讽。所谓反讽，指的是一种用来传达与文字表面意义迥然不同，而且通常是相反的内在含义的说话方式，就其实质来说，便是表面现象与真正实质的矛盾以及对此矛盾的无所知。所以，反讽的形式尽管有多种多样，但最主要的则是通过叙述者的不知内情来制造的。常用的手法是安排一个天真的叙述者，他的单纯和愚蠢总是导致他不断地对各种事情作出某种简单解释，而老练的读者都看得出此人的错误，他们与隐含作者一样懂得这个天真叙述者背后暗示的相反观点，在必要的地方，作者还会采用各种方法来引导读者的正确理解。如马克·吐温的《哈克贝里·芬历险记》，就是借用一个没受过教育、不谙世事的少年哈克的眼光来观察事物、评论生活的，他甚至认为自己帮助黑奴逃亡是会被世人耻笑，为上帝不容的“犯罪”。也有的是让叙述者受蒙骗，或为偏见所囿等，而对所述内容持错误的观点，以至与隐含作者对立，而读者则以能识破叙述者的失误而产生与隐含作者“共谋”的愉悦，这就为作品构建起一种文字本身不曾有的新意义。

假如隐含作者在作品中竭力消退，读者不能与之“共谋”，叙述者的作用被不加限制地突出出来。那么，对作品的解释便可以是随心所欲的了。如当代的不少意识流小说，深深潜入人物内心的透视，使读者无法摆脱此一人物的视线去观察事物、评价世界。另外还有一类作品，叙述者的视线虽然不与某视点人物的视线合一，但把某人物作为中心焦点，全文叙述都围绕此人物展开，当此人物明晰时，作品的意义也明晰，当此人物模糊时，作品的意义也模糊，当意义不可求解而一定要求解时，就形成了象征。譬如，韩少功的《爸爸爸》，叙述焦点是一个不知人

事的痴呆儿丙崽，他没有思想，不会行动，只会说两句话："爸爸爸"、"×妈妈"。这样一个无明确意义可寻的形象，在偏偏要寻求意义的作者面前，便提供了多种可能，当这些可能并不能进行明确的限制时，也就是象征。这就使作品的内含具有了开放性。

3.叙述者与人物的联系与对立

在传统文学中，人物的描写、性格的刻画、行为的显示都是从叙述者的统一意识里出来的，人物的思想、观念、行为都紧紧地镶在叙述者的态度、评价、言词的框架里，作品的世界是一个用独白的基调领会和理解的统一世界，人物尽管性格各异，但也都是这样一个统一世界里被安排的各种形象。巴赫金把这称之为"独白型"的作品，如托尔斯泰的作品。而当叙述者的统一意识不能笼罩整个作品，叙述者的地位下降到与人物平等的位置时，许多性格和命运所代表的许多价值相等的意识，不相混合地结合在某个统一的事件中，主人公们在作家的创作构思中不仅仅是作者所议论的客体，而且是直抒己意的主体，这样，作品中鸣响着多种具有同样完整独立价值的声音，犹如音乐中由几个各自独立的音调或声部组合的乐曲，所以巴赫金便借这种音乐术语"复调"来指称这种现象。

陀思妥耶夫斯基本人就指出过自己作品的布局方法与音乐中"变调"理论或对比理论有着相似之处，当时他就《地下室手记》将在《时代》杂志上发表一事致信哥哥时说："中篇分为三章……第一章可能有一个半印张……难道可以把它单独发表吗？人们会讥笑它的，再说离开其余两章(那是主要的)它就变得兴味索然。你知道音乐中的'变调'是怎么回事吗？这里也是如此。第一章看起来是一堆闲话可到了后两章这堆闲话竟转换为突如其来的灾难。"也有人把这种小说布局结构的基础，总结为"两个或几个中篇相遇的原则"。这种复调结构揭示了生活的多样性和人类感情的多层次性。而陀思妥耶夫斯基之所以能将那么多性质不同、价值不同而且有着深刻差异的材料组合成一个统一完整的艺术品，关键就在于"这些成分不是全安排在一个人的视野之中，而是分置于几个完整的同等重要的视野之中；不是材料直接结合成为高

层次的统一体，而是上述这些世界，这些意识，连同他们的视野，结合成为高层次的统一体”。[①]

与这种叙述者同人物之间争夺或分享叙述的主动权不同的是，还可以在叙述者的“人”与“非人”身份之间制造对立。按照常理，故事总是由人来讲述的，但有时却不尽然。美国作家马克·吐温的短篇《狗的自述》，主要讲的是一条狗在一次火灾中救了主人的小孩，但它自己的小狗，却被主人用来做实验致死的故事。通篇从头至尾，都是通过这只名叫爱莲·麦弗宁的母狗的眼中写出，比起通常的从人的视点来叙述，更深切地表现了发生在狗身上的不幸，也更映照出人身上所具有的冷酷无情，相比之下，一条狗反倒是更具有人性的。另一种情况，如果叙述者不与叙述对象同一，也就是使用第三人称而不用第一人称，但只要采用局内视点，即主要叙述仍遵循被叙述者的“视线”，那还是会产生强烈的映照效果。如卡夫卡的《变形记》，尽管用第三人称来叙述变成大甲虫的格里高尔·萨姆沙的遭遇，但由于全篇仍统一在主人公的视线之内，所以加诸读者身上的那种“变形痛苦”就特别明显，而一个正常人与一个“变形人”之间的对照，也因了这个“大甲虫视点”而特别强烈。

这种种非人视点，被运用最多的是动物视点，特别是一些与人比较亲密的动物，当然也有运用植物视点的，甚至于还有让无生物来充当视点的，如印度泰戈尔就有篇《河边的台阶》，便让台阶以第一人称“我”来展开叙述。至于我国的《红楼梦》，似乎可以称作此类叙说的祖先，尽管并不严格，但“通部情案，皆必从石兄挂钩”。这种写法与童话很不相同，虽然童话多写动物、植物、无生物等，但童话的视点，绝大多数是通过人的眼光去看物，而非人视点，却往往取相反途径，总喜欢从非人眼光来写人的世界，这比起以人的眼光去写人的世界，更容易构建起“人”与“非人”的冲突，人所应有的形象与人所不该有的形象的矛盾。所以非人视点又往往都具有某种象征性，那些人所不该有的形象往往代表着人类社会中某些不太光彩的方面或人性中的缺陷。如徐晓鹤的《野

① 〔苏〕巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店 1988 年版，第 42 页。

猪和人》便是通过猎人的视点和野猪的视点，段段相间地写出了作为追捕者的猎人与作为被追捕者的野猪如何一步步走向同归于尽的绝路。那野猪当然不只是一头林丛中的野兽，而是人身上的某种愚昧、野蛮、原始的力量的象征，这正如马克·吐温笔下的狗是绝对忠诚的化身，卡夫卡笔下的大甲虫是现代社会逼迫人变成"非人"的形象写照一样。只有达到这种对表层形象的超越，非人视点才不仅仅只作为一种技巧的炫耀，而是真正深入到了形象的内在底蕴。也正是在这个意义上，才值得提出叙述者所具有的"构建功能"，"是方法创造了意义的可能性"[①]。

四、结构功能

叙述者的结构功能，这本来是一个勿庸赘言的事实，任何叙事文，假如离开了叙述者，结构将如何谈起！无论是现实的作品的材料的组织安排还是构想的作品的材料的组织安排，都离不了叙述者在其中的重要作用，叙述者的改变，会不可避免地带来开头、结尾、过渡、穿插、取舍、粗细、正侧……多方面的改变，这为无数创作实践所证明。所以，这里还需阐释的就不再是平常讲"结构"的那些内容，而是另外的几个初看与结构关系不大，但实质却与结构息息相关的方面。

1. 叙述者的凝聚力

传统叙事的结构能力，往往体现为情节的组织能力，而情节，则是时间的连续和因果关系两者的结合。但就情节的实质来说，则是人的行动，所以亚里士多德要说："情节是行动的摹仿。"当然，世界上的人有各种各样，行动则更千奇百怪，这些人人事事在一个作者头脑里如何有序地组织起来，自然是多种因素共同作用的结果，然而其中的重要因素之一，便是叙述者，是叙述者的视线成了作者最基本的凝聚材料的中轴线。

由于第一人称叙事是叙述者与人物的合一，因此这类作品中叙述

① 〔美〕华莱士·马丁：《当代叙事学》，北京大学出版社 1990 年版，第 161 页。

者的凝聚力尤为突出。短小者如鲁迅的《一件小事》、《伤逝》、《故乡》，长巨者如狄更斯的《大卫·科波菲尔》、勒萨日的《吉尔·布拉斯》、狄福的《摩尔·弗兰德斯》、夏绿蒂·勃朗特的《简·爱》等，主人公的视线很大程度上构成了作品的情节线。陆文夫认为这种写法容易获得一种统一，"这种统一会产生一种效果，容易使自己那想得昏糊的头脑清晰起来，各种事物以我为纲，历历在目，可闻可见；叙述起来也好像是自己在讲故事，容易发挥自己在语言方面的个性与特点"[①]。马烽也很早就看中了这一点："我所以把我自己作为一个见证人参加到作品里，除了给人一种真实感之外，就是为了便于把这些零七碎八的事组织在一起。"[②]如果是第三人称中的内视点，像郁达夫的《沉沦》、卡夫卡的《变形记》等，其中叙述者的凝聚力比起那些第一人称写法的作品来，并无多大程度上的差别。至于第三人称外视点写法，由于叙述者与人物的分离，这种凝聚力主要不是体现在叙述者本身，而是体现在视线的聚焦点，即被叙述的人物身上，如鲁迅《阿Q正传》中的阿Q，施耐庵的《水浒传》中的一百零八将。当然，像这类叙述者犹如全知全能之神的作品，各种材料如何结构成一个统一体，更是一桩复杂的工作，列夫·托尔斯泰是这方面的大师，他说："在我所写的全部作品，差不多是全部作品中，指导我的是，为了表现，必须将彼此联系的思想联结起来。"[③]而这种"联结"，依靠的当然是全书的叙述者。

现代叙事的结构能力，已不能仅仅概括为情节的组织能力，与情节的"纵"向运动相异，它更注重"横"向的运动，那种并列或独立情节段落之间的联结，或者是一些甚至连"情节"也谈不上的叙事单元之间的联结。较为简单的模式有第一人称多元视点的作品，除了汪浙成、温小钰的《土壤》，还有高行健的《有只鸽子叫红唇儿》，将几个人物的故事或不同侧面组合在一起，单一视角变成了多重视角，单一线索变成了多股线

---

① 陆文夫：《对1981年"青春文学奖"获奖小说的技巧分析》，《青春》1982年第5期。

② 马烽：《〈三年早知道〉的写作过程》。

③ 载《文艺理论译丛》1957年第1辑，第231页。

索，而其关键，则是变传统的一个叙述者为众多叙述者。马原的《冈底斯的诱惑》，就把三个似乎是单独成立的故事组合在一起，并且由于叙述者的频频变换，这三个故事被巧妙地联系起来又被搅乎得扑朔迷离。这样，一条或几条线索，便被切割成若干"块状"，摆脱了原有的时间序列和空间关系，进行一种更富创造意味的组合，以其多层次和多侧面赢得了"立体感"。美国作家福克纳的《喧哗与骚动》，以其独特结构引得诗人兼小说家康拉德·艾肯赞叹道："这本小说有坚实的四个乐章的交响乐结构，也许要算福克纳全部作品中制作得最精美的一本，是一本詹姆士喜欢称为'创作艺术'的毋庸置疑的杰作。错综复杂的结构衔接得天衣无缝，这是小说家奉为圭臬的小说——它本身就是一部完整的创作技巧的教科书……"[①]而这种艺术效果的获得，离不开"四个乐章"便分属四个不同的叙述者这一关键，四个乐章的"交响"就在于四个不同叙述者的"分工合作"。至于每一乐章内部的复杂变化，如"昆丁的部分"里，光"场景转移"就超过二百多次，其关键仍然在于叙述者本身，因作为叙述者的昆丁在六月二日那一天决定自杀，这种混沌迷乱无规律逻辑可言的材料组接正符合叙述者精神状态极度兴奋的心理实际。小说出版十五年后，福克纳对故事又作了一些补充，因此，他常对人说起他把一个故事总共写了五遍。而这五遍由于叙述者们的分工合作，并不显得重复累赘，即使内中有重叠的部分，也是作者的有意为之，目的是使它们各以不同的色彩拼合成统一的图案。

2. 叙述者与基调

基调是在内容上和表现形式上使作品的所有部分相通的特点的某种总和，也就是一个作品中最富特征的、最共同的、最稳定的因素的总和。作品的基调与叙述者大有关系，契诃夫的《草原》，没有严整的情节线索，作者本人也认为每一章自成一个短篇小说，各章之间只是被近亲关系联系着，"像个卡德里尔舞星的五个舞式"。为了使它们能有机地统一在一起，"我极力要在这些章里有一种总的气氛，总的调子；为了能

① 《福克纳评论集》，中国社会科学出版社 1980 年版，第 78 页。

够比较容易地做到这个，我就让一个人物在各章里出现”。这个人物就是九岁的小男孩叶果鲁希卡。作品尽管不是以第一人称叙述，但作品的内容却是通过他的内视点写出，难怪当作者的一位朋友好心地向他指出文中的一处语病——“在她去世以前，她是活着的”——契诃夫听了当即找出文章来看，果然如此，但却用说笑岔开了话题，后来此文收入集子时仍然未改，原因在于不是作者的错，而是这位朋友的疏忽：在这里，小说的视点是通过叶果鲁希卡来写他死去的祖母，这完全符合九岁小男孩对事物的认识和理解。

作品的基调，可以在材料的客观特性和作者的主观意图之间摆动，这中间叙述者对作品基调的影响，取决于两对矛盾：叙述者取内视点还是外视点，叙述者与隐含作者相一致还是不相一致。假使叙述者所取的是内视点，那么，无论是何种人称，叙述者的语调和情绪色彩都应切合此一视点人物的性格、身份、口吻及其处世态度，那么，材料本身的客观特性对作品基调的制约作用就相对突出。假使叙述者所取的是外视点，那么，作者的主观意图对作品基调的制约作用就相对突出，叙述者的语调和情绪色彩便允许与作品中人物的遭遇命运构成较大反差。如鲁迅笔下的《故乡》，主人公的悲凉情怀，故乡的凄凉景致，旧中国农村的衰落凋敝，下层人民的愚钝麻木，都形成一种凄凉沉郁的基调统一于叙述者的内视点之中。而同为鲁迅笔下的《阿 Q 正传》，因其叙述者的外视点，那幽默诙谐的口吻与主人公愚昧的灵魂、不幸的身世便拉开了较大的距离。“哀其不幸”的怜悯与“怒其不争”的讽刺所构成的“含泪的笑”的基调，贴近的与其说是材料的客观特性，倒不如说是为作者的主观意图左右更为确切。

当叙述者与隐含作者相一致时，作品的基调将更符合材料的客观特性；当叙述者与隐含作者不相一致时，作品的基调将更符合作者的主观意图，这是第二对矛盾中的两种结果。司汤达、巴尔扎克、托尔斯泰笔下的死亡，尽管具体写法各各不同，但其基调却大致相仿，这来之于叙述者与隐含作者对死亡都有着大致相仿的态度。但如与“黑色幽默”作家们笔下的死亡相比，那真有天壤之别，他们可以写一个人跳楼自

杀，却在下跌途中往下一层楼一层楼的窗户里饶有兴致地观赏别人的生活，或者是看见自己儿子的头颅被人用平板车快快活活地推上舞台，就捂住嘴咯咯地笑。

3. 叙述者语言

小说的语言分两种：叙述者语言与人物语言，就一般小说而言，起主导作用的当为叙述者语言。是叙述者语言将作品的一切因素粘合成一个整体。

叙述者语言在作品中的积极主导地位是显而易见的。作品起笔用什么语言，也就是叙述者一开口说什么话，就决定着整部作品的基调，这正如作曲家用第一个音符就确定了整首乐曲的音调，画家用第一笔颜料就确定了整幅画稿的色调一样。即便像列夫·托尔斯泰这样的大家巨匠，有时也免不了作如此的悲观语："曾记得跟您读过的那个重大的东西（中篇小说《哥萨克》），我动手写时用了四种调子，每种写了三页便停笔了，真不知道选哪一种，或者将四种合为一种，或者干脆都扔掉。"[①]高晓声联系自己的创作经验说："有句老话叫'酒逢知己千杯少，话不投机半句多'，写小说也是如此，如果情绪不对头，就写不下去。你是什么样的情绪，你就会用什么样的语言，而一连串的语言就决定一篇作品的意境。如果你是深沉的情绪，你就会有一串表现深沉情绪的语言流出来，那么作品的意境也必然是深沉的。你是欢快的情绪，那就会有欢快的语言……实际就是给作品定调子。如果掌握不住自己的情绪，调子就定不下来，你就会不知所措，就觉得无话可说，每写一个词，每写一个细节，都像是事务主义、无可奈何，好像写不写它都无所谓，甚至越写越窝囊，以至于写不下去。如果情绪定了，那你在写每一个字的时候都会感到很有味，就有信心，就容易写成功。"[②]他写《陈奂生上城》，开头"漏斗户主陈奂生，今日悠悠上城来"，便定下了欢快的调子。写周华英求职，第一次开头是"她走在公路上……"，便写不下去了，直

① 《列夫·托尔斯泰论创作》，漓江出版社 1982 年版，第 154 页。

② 高晓声：《创作谈》，花城出版社 1981 年版。

到改为“她踯躅在公路上……”才定准调子写下去。写《“漏斗户”主》，第一句“欠债总是要还的，有的还倒也罢了，没有呢”，就定下了艰难困苦、无可奈何的调子。而《李顺大造屋》则以“老话总说，吃三年厚粥买一条黄牛”，定下了艰苦奋斗、力求创业的调子。

长篇小说的优秀之作，也尽量一开首就定下调子。如《安娜·卡列尼娜》的著名开头：“幸福的家庭都是相似的；不幸的家庭各有各的不幸。奥布浪斯基家里，一切都混乱了。”以平稳的描述、浓烈的抒情和饱含哲理的概括，拉开了一场严肃的、充满矛盾冲突的家庭社会剧序幕。果戈理《死魂灵》的开篇，则又是另一种调子：“省会 NN 市的一家旅馆的大门口，跑进了一辆讲究的、软垫子的小小的篷车，这是独身的人们，例如退伍陆军中佐，步兵二等大尉，有着百来个农奴的贵族之类，一句话，就是大家叫作中流的绅士这一类人所爱好坐车子。”看似漫不经心的诙谐语调，恰合深入骨髓的辛辣讽刺。马尔克斯《百年孤独》的第一句，即为：“多年以后，奥雷连诺上校站在行刑队面前，准会想起父亲带他去参观冰块的那个遥远的下午。”则以一种超越时空纵览历史人生的大开大合的气度，预示了作品不同凡响的恢弘格局。而这一切，都得受制于叙述者所取的眼光。至于叙述者语言对作品中每个细部的表现与控制，那更是一种需长年累月惨淡经营才能获致的能力。所以有人认为：“小说家叙述故事所用的语言，描绘画面采用的色调，对他来说当然应该是一件很费推敲的事。即使他具有想象力、观察力、博学和勤奋等一切才能——如果他不能用饶有兴味的话把他的作品写出来，这一切也都无济于事。假如他杂乱无章、冗长、粗糙或不和谐，他肯定会被读者摒弃。”①

（原载《文艺评论》1992 年第 1 期和第 2 期）

① 〔英〕安·特罗洛：《谈小说创作》，《文艺理论研究》1982 年第 1 期。

叙事方法的游戏功能

说艺术本质是游戏，有不少人赞成也有不少人反对，但如果说艺术具有游戏功能，则一般不会有人反对。此文所要探讨的，当然不是作为一般艺术都具有的那种游戏功能，而是叙事方法所具有的游戏功能，也就是是列夫·托尔斯泰致赫里科夫曾说起的“艺术的叙述方法是游戏”[①]的那种意思。而对这类具有游戏功能的叙事方法的技巧，我们理论界则总结得很少很少，此文便做一个抛砖引玉的开端。

一

只要是“艺术地叙事”，便必不可少地具有游戏功能。只不过在平时，人们往往不去注意它，或者尽管注意到，但也不会去深究它。法国作家诺地叶有一次向人讲叙过这样一个故事：一车子从巴黎来的奶妈，带着要到乡村去抚养的孩子住宿一家旅店，为了安安静静地吃顿饭，奶妈们把孩子都暂且放在弹子台上。可当她们在餐厅吃饭时，有几个车夫进来打弹子，就把孩子们从弹子台上抱起来，随便放在凳子上。奶妈们回来时，已经没有办法辨认自己奶的孩子了，因为全部孩子只不过生出来才几天，彼此没有任何差别。最后，只认准了性别，每个奶妈从一排孩子中间带走一个。诺地叶最后还煞有介事地总结：所以现在法国，约莫有二十来个母亲发现她们的孩子像亲爱的丈夫，或者是像她们自己，其实她们和这些孩子没有任何关系。

---

① 〔俄〕列夫·托尔斯泰：《〈复活〉的创作过程》，第 26 页。

听完这个故事，是觉得有趣还是觉得荒谬呢？不知不觉之间，说不定有人还真的为这些奶妈如何辨认这些孩子动了一番脑筋呢！当然，要戳穿这样的故事破绽并不难，当时就有一个听者发问："难道孩子们的衣服上没有记号吗？"是的，照一般推论，是应该有记号的，可如果这次是个例外，真的没有记号呢！可就算真的没有记号，难道这些孩子真的会"彼此没有任何差别"吗？有许许多多文艺作品，如果欣赏者稍稍动用一下自己的智力，那是很容易发现其中的破绽的，可人们为啥就是不去发现，甚而至于明摆着的破绽，有时还故意视而不见，并津津有味地要继续往下读、往下看、往下听呢？

这是由于叙事的游戏功能。

正如作者的创作因素是个复杂的体系，欣赏者的审美因素亦是一个复杂的体系。这里面，理性的分析力都不起主导作用。叙事的游戏功能，它一方面可以弥补材料或叙事单元之间因果联系的不足，另一方面可以大大省略因果链中的次要环节，甚至于可以用一些似是而非的因果关系来蒙骗作品的逻辑要求，总之一句话：在尽可能的程度上帮助作者随心所欲地将内容引向预定目标。

在作家们面前，常常摆着这样一个矛盾：材料本身固有的可能性与作者期望达到的艺术效应之间的不适应。这也就是说，一块材料不能胜任效果的重压，但为了使作品能叫人看得下去，这块材料又非得力不从心地去扛起这既定效果不可，这就往往离不了叙事的游戏功能。而小说叙事，又是所有文艺样式中最富游戏性的文体，这只要分析张抗抗的获奖短篇《夏》就可知道。

为了能先声夺人，小说是这样开头的：

> 如果不是穿着短袖衬衣的夏季，这件事或许就不会发生了。活该我倒霉，第四节课外活动是我们中文系同物理系的一场篮球比赛，该我打前锋。我从图书馆赶到球场，观众已围了一大圈，我急火火地把衬衣脱下甩到树枝上，舒展几下结实的胳膊，就蹦上了场。匆忙中我好像觉得树枝上的衬衣口袋里掉出来点什么，也没

太在意，大概是饭菜票吧，时间已使我什么也顾不上了。

物理系的那些伽俐略的崇拜者们，对篮球知道得绝不比地球仪更多。从一开始我们比分就遥遥领先。不是吹牛，我一口气就进了四只"砸眼篮"，几次传球，都是极机灵的。要在平时，观众席上早已掌声不绝了，可奇怪的是今天那些人都好像有点无动于衷，总在那里交头接耳，有几个还冲着我微笑。等我们又连进了两个球，他们那瘦高个儿的领队就要求暂停。就这工夫，我发现我们班上的几个女同学手里拿着一张照片，在那儿热烈地议论什么，旁边还伸过来好几个脑袋，做着怪相，有一个人直朝我努嘴。

莫非同我有什么关系吗？我刚一转念，心就猛地往下一沉。"糟糕！"我对自己说，这下完了，准是那张照片——我夹在学生证里的，掉在地上了……

在这个作品中，一张小小的照片成了举足轻重的"角色"，可以说整个故事情节都建筑在这个发端上，所以开篇让它来个"亮相"也未尝不可，可照现在这般处理，棘手的问题也随之产生：篮球场是谁都见过的，更何况"观众已围了一大圈"，可见人还到得不少，而偌大个球场的气氛，如此众多观众的情绪，却让一张如此小小的照片所主宰、所左右，并且正在拼搏的球员在感受到全场反应异常之后，能够趁"暂停"当口立即看清原因在于观众席上同学手中的一张照片，那除非把这张照片放大得如同电影银幕了。可见，在这里，为了追求预定效果，作者已经失去了准确的空间感与距离感；但反过来，如果作者准确地保持着空间感和距离感，这种预定效果又将如何产生？棘手之处正在这里：要这块材料就产生不了这种效果，要这种效果就得舍弃这块材料。可这块材料一旦舍弃，整个作品就得垮台。而对如此明显的"不合事理"，人们读它时却视而不见或见而不怪，正更加证明了游戏功能在叙事中的作用。其中奥秘，实在大可探究。

二

各种不同文体，在叙事时所表现或允许的游戏功能发挥的程度是不一样的。小说，由于是将文学的间接性发挥得最充分的文体，所以在欣赏时，必得借补充想象将文字"还原"成形象（实象），而且阅读时又只能是一句一句地读，即使是一个完整的场面，也只能一小部分一小部分地叠加、拼凑，而不可能像戏剧、更不可能像电影那样将整个场面和盘托出，让欣赏者在刹那间获得一个完整的印象。特别是小说中还有个叙述者扮演着"说书人"或"导游"的角色，作者的"强词夺理"便相对较为容易。所以如果是一连串动作的贯穿过程，小说既可实描，也可虚拟，甚至可以只交代结果而省略过程，直接宣告一个印象而不必顾及印象何以产生。所以，对于补想力差的人，叙事游戏可以非常容易地左右他，他会盲目地跟着作者的笔一直走下去，全然忘却掉头回顾是不是被引错了地方。高尔基在比较了戏剧与小说的不同特点时说：

> 剧本（悲剧和喜剧）是最难运用的一种文学形式，其所以难，是因为剧本要求每个剧中人物用自己的语言和行动来表现自己的特征，而不用作者提示。在长篇小说和中篇小说里，作者所描写的人物借作者的助力而活动，作者总是和他们在一起，他暗示读者解释所描写的人物的隐秘思想和隐藏的行为动机；借自然与环境的描绘来衬托他们的心情，总之，经常小心翼翼地把他们引向自己的目标，自由地、常常是十分巧妙地（这是读者不易觉察的）、然而任意地掌握他们的动作、言语、行动和相互关系，一心一意把小说人物写成艺术上最鲜明和最有说服力的人物。①

在小说创作和戏剧创作方面都有着极为丰富经验的高尔基，明显

① 〔苏〕高尔基：《文学论文选》，人民文学出版社 1958 年版，第 243—244 页。

地感受到了叙事方法在小说中的效用。而戏剧中的对欣赏者的诱导则靠人物对话中的布设,较多地到人物性格中去寻找根据,尽管这种根据不一定经得住推敲。如《智取威虎山》的整个戏剧冲突,都建立在"小炉匠"可不可以讲出杨子荣的真实身份上。如果可以容易地讲出,整个戏也便化为乌有,可为什么不敢讲出?作者苦心孤诣地让人道出座山雕的这一性格特点:"三爷最恨的就是叫共军逮着过的人!"有了这一句,引向戏剧效果的高潮也便有了着落,而对整部戏来说,内中的任何一句话也顶不上这句话的分量了。

电影也是一种叙事样式,它的直接呈现和不太欢迎叙述者介入像戏剧,而它的蒙太奇组接的主观随意性又赛过小说。所以,电影的叙事,除了向戏剧和小说学到不少外,还特别得益于蒙太奇手段。主人公正陷身于包围之中,眼看难以脱身,可镜头一转,主人公已安然脱险,正与恋人沉浸在咖啡厅的优美音乐与温馨烛光之中;扑朔迷离的案情发展正让观众疑惑不解,但幕后主凶又不能老不出现,然而一露面让观众认出也就失去了悬念效果,于是编导们便让他或者只露一个背影,或者只露一条胳膊,或者只露两条腿;甚至电影对白的标准普通话,让观众造成的欣赏习惯也可被用来作为叙事的游戏功能的潜隐基础。如影片《奇袭》,写一支志愿军小分队化装成敌军深入敌营,一放回现实生活中立即就叫人难以置信,他们一开口说话便立刻暴露身份,因中国话与朝鲜话还有美国话到底差异太大,而在影片中,各种人物操的都是标准北京话。

由此可见,这些文体都有自己叙事方面的"游戏规则",这些"游戏规则"使人很自然地想起艺术的"假定性"。要明确地区分开这些叙事游戏规则与假定性是困难的,但它们却有着这一主要不同:如果说假定性也算一种游戏规则,那这种游戏规则已经是约定俗成了的,创作者与欣赏者都不必顾及这种"假定"与"真实"的距离,甚至可以公然地放任这种距离的存在。说到底,假定性是被艺术真实所认可了的明明白白的不真实。而叙事的游戏功能,则是为了对付那些并未约定俗成,也未为艺术真实所接纳的不真实、不自然,使其在种种手法技巧的乔装打扮

之下混迹于真实自然而能蒙混过关。当然，如果某种手法技巧被普遍承认而达到约定俗成的默契，那也可以成为某种新的假定方式。

三

如果把叙事的游戏功能，仅仅只看作是补救作品真实性的一种手段，那便起码低估了其艺术价值的一半。叙事文体起码有一半的生命，是来自于它的叙事方式。王安忆在《故事和讲故事》这部书的自序中说："在最初的时期，我写小说，只因为有话要说，我倾诉我的情感，我走过的人生道路所获得的经验与感想。""因为在那时，我写小说正处于一个类似童年时期的协调一致的情境之中，我要倾诉的情感带有自然的形态，好比瓜熟蒂落。但是，我渐渐地感到了不满足。其实在我选择写小说作为我的倾诉活动的时候，就潜伏了另一个需要，那就是创造的需要。"这种创造的需要靠自我倾诉已无法满足，它很大程度上得依赖叙事的游戏功能。甚至可以这样说：一个作家把叙事的游戏功能发挥得最充分的时候，也就是他从叙事本身获取愉悦最强烈的时候，同时也是他的创造需要得到最大满足的时候。因为正当此时，才是一个作家将生活所给的现成的一切，将其固有形态统统砸碎，而代之以充分发挥的主观能动性所达的自由境界。

这种"自由"首先表现在尽快"摆脱不称心的东西"和尽快诱导到预想效果，同时不失为对因果联系的缺漏、脱节、松动起补充、弥合、紧固等作用。高明的作家可以仅用几个字就生发一个新的意念，或者在读者尚未觉察到时，已将作品引向预定的目标。美国小说家欧·亨利是这方面的大师，他可以很快地、近乎随心所欲地在作品中布下疑阵、设置悬念、制造效果，直到结局袒露，读者才发现自己的注意力早被引向了一个相反的方向而突然逆转回来，这往往在欣赏心理上生发出一种被撞击的快感。《警察与赞美诗》、《麦琪的礼物》等，都是这方面的举世公认的杰作。还有一篇《我们选择的道路》，它在省略因果链中的次要环节、把内容引向预定目标的速度之快，简直令人吃惊。

作品由两个叙事单元联接而成，前半篇写了鲨鱼陶特逊与同伙抢劫了邮车上的三万元钱后，为了独吞，他枪杀了同伙。后半篇写鲨鱼陶特逊成了华尔街的银行家。作者对这两者之间的联系写得非常有特色。那是在鲨鱼陶特逊枪杀了同伙后，正骑马奔逃：

> 但是当鲨鱼陶特逊疾驰而去的时候，他眼前的树林似乎逐渐消失了；他右手里的手枪变成了桃花心木椅子的弯扶手；他的马鞍很奇怪地装了弹簧，他睁开眼睛一看，敢情他的脚并没有插在马镫里，而是安静地搁在那张直纹的橡木写字台的边上。我告诉各位的是这么一回事：华尔街经纪人，陶特逊·特格公司里的陶特逊睁开了眼睛……

他已经坐在华尔街经纪办事处的沙发里了。这种直接连接两块材料使之产生猛烈的碰撞，突出强调了陶特逊掠夺性的金融事业实际上就是以前的掠夺性的抢劫"事业"的直接继续。另外，利用字句的重复、字义的接近或字音的谐和，也是行之有效的方法。如果用了一些衔接、过渡、转折的地方，还可使衔接紧密、过渡自然、转折灵活。

马原是当代作家中对叙事的诱导功能深得真谛的，他的中篇《虚构》，从头至尾就是一个叙述圈套。作品一开始，作者就赌咒发誓地说为了写这个故事，已经实实在在地去了麻风村，而且用的是真名写作："比如这一次我为了杜撰这个故事，把脑袋掖在腰里钻了七天玛曲村。做一点补充说明，这是个关于麻风病人的故事，玛曲村是国家指定的病区，麻风村……我敢断言，许多苦于找不到突破性题材的作家肯定会因此羡慕我的好运气。这篇小说的读者中间有这样的人吗？请来信告诉我。我就叫马原，真名。我用过笔名，这篇东西不用。"一直把读者骗到作品结尾，作者才露出自己的底——根本就没去过什么玛曲村，不过是老婆曾认识一位在麻风病医院工作过的女医生，自己碰巧又读过一本法国人写的关于麻风病人的书，去过西藏东南，曾坐车在一处距麻风病村十里之外的地方路过，等等。而对这个中篇来说，设置这么个叙述圈

套与不设置这么个叙述圈套，阅读后反应大不一样。

除了"摆脱"和"诱导"，"悖反"也很重要。有的是在矛盾的对立形式中求生存，也有的是通过扩大矛盾来创造新的叙述途径。海明威的名篇《乞力马扎罗的雪》，除了意识流的时空交错极大地拓广了叙事空间之外，它还在一种"不写之写"的"悖反"处理中巧妙地完成了叙事。这"不写之写"并非通常所指的运用间接表现技巧营造"艺术空白"，而是指叙述方式上"写"与"不写"的对立及消解。作品的内容基本分为两大时式：现在时是男主人公在打猎时腿被擦伤没上碘酒而生起了坏疽，逐渐走向死亡；过去时是男主人公一生遭遇的种种事情在他头脑清醒或不清醒时的不断浮现，如保加利亚群山的积雪和踩着积雪走到死的姑娘们；圣诞节高厄塔耳山的雪花盖没了逃兵的足迹而摆脱了宪兵的追捕，被大雪封在"梅德纳尔之家"又如何玩牌输个精光。可"写"了这些以后，作者又特意将其"不写"强调出来："可是关于这些，他连一行字都没有写。"作者几乎在所有被叙述出来的事情的前后，都不间断地做着这样的说明："关于这件事，他也一行字都没有写"，"……可是现在他再也不会写了"，"从那儿，他至少知道二十个有趣的故事，可是他一个都没有写"等等。这种"插入"强化了立体的叙事意识，在"不写"的表层意思之下更突出了"写"的行为以及藏寓于这"写"的行为之内的东西，同时也改变了读者的阅读反应，一方面与叙事方式迅速认同，另一方面与所叙内容拉开了距离，这种"间离"效果增强了"过去时式"中那些片断生活的历史感。

叙事的游戏方式还可在一些例子上找到极端化表现，那便是一方面叙说一件不可信的事，一方面又同时言明此事的不可信，甚至可以一方面明言所叙之事纯属子虚乌有，另一方面又叙说得煞有介事。这种"打开天窗说假话"的做法，远在塞万提斯的《堂吉诃德》中就有杰出的范例。其中有个"何必追根究底"的故事，说一个人硬逼着最要好的朋友去试验爱妻的贞操，认为"金子要经过烧炼，才见得成色好坏……一个女人得有人追求，才能断定她是否贞洁"，结果获得个失去妻子、失去朋友，还赔上性命的下场。叙完故事，作者便借讲故事的神父之嘴说：

"我觉得这故事不错？不过我不信真会有这种事。如果是编的呢，那就是编得不好，因为不能设想一个丈夫会像安塞尔模那么荒唐，不惜赔了身家性命，来试验妻子的贞操。情人之间还说得过去，夫妇之间总有点不合情理。至于叙事的方式，我没什么挑剔的。"正是作品中的这种公开言明不真实，反倒使在现实生活中的确是不真实的事成为文学创作中的艺术真实。当塞万提斯把他的小说写到第二十三章时，标题便是"绝无仅有的堂吉诃德讲他去蒙德西诺斯地洞里的奇遇——讲得离奇古怪，使人不能相信"。内中讲堂吉诃德怎样到得地下，怎么遇到被魔法禁魇在洞中的男男女女，骑士杜朗达尔德怎样叫人把他的心挖出来送给情人……可到第二十四章却出现了这么段文字：

> 我怎么也不信英勇的堂吉诃德确实经历了前一章所写的种种。他以前遭遇的奇事都可能，也像是真的，地洞里的这番却出于情理之外，没有一点真实的影子。……读者先生，你是有眼光的，请你自下判断，这不是我的事，我也无能为力。不过确有人说，堂吉诃德临终承认这段经历是自己编的，因为读过的小说里都有这么一套。

这种由作者公开"言其理所必无，疑其事之真有"的写法，说到底还是为了封闭读者质诘的嘴巴，麻痹读者对真伪的辨别力，促使读者去接受那些原本不大好接受的内容，更根本的，则是为作者的那些原本不好写出的东西提供"堂而皇之"写出的途径。事情就是这么辩证，有不少时候，欲盖反倒弥彰，而坦白，则偏成了最佳绝的掩饰。

叙事方式作为游戏，它的最本质之处在于激发出叙事方式本身的审美潜力。当然，具体方法、技巧以及变化形式是不可胜数的。从"强词夺理"到"随心所欲"，这是叙事意识由"自觉"到"自由"的飞跃。随心所欲，便是"游戏"的境界，而"游戏功能"的充分发挥，则必须有赖于各种叙事法的熟练掌握和运用。

（原载《文艺评论》1993年第3期）

中国的叙事学研究

一、研究概况

美国当代叙事学研究者华莱士·马丁曾说:"在过去十五年间,叙事理论已经取代小说理论成为文学研究主要关心的论题。"[1]他指的是七十年代国际小说理论研究的情况,而用来概括自八十年代以来的中国小说理论研究,照样是非常贴切的。结合新时期二十多年来的文艺理论研究进展情况,我们也可以概括出叙事学在当代中国的研究进程。

第一阶段:粉碎"四人帮"至1978年前后,这是整个中国的恢复期。以全面揭批"四人帮"的政治斗争为背景,文艺理论研究依然处在一种自我封闭的社会环境和传统的思想路线、思维模式之中。在这一时期,有小说评论,没有叙事理论;所谓小说评论,也主要是政治思想评论。无怪乎当时有人这样呼吁:我们的评论文章,篇篇都是十分之九谈思想内容,剩下十分之一谈艺术形式,与其这样,可不可以用九篇文章去谈思想内容,而用一篇完整的文章来谈谈艺术形式?在这样的条件下,叙事学根本未能被意识到。

第二阶段:1979年前后至1983年前后,可称为反思期。这一时期,以关于"真理标准"问题讨论和全民思想解放运动为背景,从文艺与政治关系入手,对建国十七年乃至四十年代甚而"五四"以来的许多传统文艺理论观念进行深入的批判性的再思考,清理"左"的流毒,并在反

① 〔美〕华莱士·马丁:《当代叙事学》,北京大学出版社1990年版,第1页。

思中开阔视野,开拓领域,促成了理论研究的进步。但在基本理论和研究方法上,尚无明显的突破性进展。在这一阶段,叙事学的一些有关问题已被陆续提出。作为发轫之初,当时高行健的一系列谈创作技巧的文章在中国的叙事学研究领域具有拓荒意义,给当时仍然运行在社会—历史批评轨道的中国文学理论界带来的不啻是一种震动。当然,这些文章尽管不是以叙事学的名义提出来的,但那一连串在作家和评论家中引起热烈反响的论题在今天看来则是叙事学的。

第三阶段:1984 年前后至 1989 年前后,这是整个文艺理论的发展期,以不断推进的改革开放为背景,文学理论研究及人才状况发生了重大的突破性变化。在基础理论上,人们已不满足于传统理论所提供的框架体系,努力提出和论证新说,在基础理论和应用研究之间,建构起一批新兴学科,在方法论上,开始形成自觉意识,推动了研究者思维方式、研究方法及知识结构的调整与变革,叙事学的有关论著也主要在这个阶段被大量译介进来,其中比较重要得有:布斯的《小说修辞学》(北京大学出版社 1987 年版)、热拉尔·热奈特的《叙事话语　新叙事话语》(中国社会科学出版社 1990 年版)、雷蒙-凯南的《叙事虚构作品》(厦门大学出版社 1991 年版)、华莱士·马丁的《当代叙事学》(北京大学出版社 1990 年版)、乔纳森·卡勒的《结构主义诗学》(中国社会科学出版社 1991 年版)。需要注意的是上述不少著作尽管出版于 1990 年后,但在此之前都早有杂志先行刊出其中的重要章节,所以其主要观点早已在中国学术界形成影响。王泰来等编译的《叙事美学》(重庆出版社 1987 年版)和张寅德主编的《叙事学研究》(中国社会科学出版 1989 年版),收集了国外叙事学的代表论文。这里须特别提到的是布斯的《小说修辞学》,它不但在西方对叙述学产生了重大影响,而且在东方的中国作家和评论家那里,一时竟达到了几乎人手一册的地步。布斯提出的"隐含的作者"、"可靠的和不可靠的叙述者"和"戏剧化和非戏剧化的叙述者"都成了评论家的通用术语,同时也成了小说家的实验热点。他的"距离"学说,他对传统"视点"理论主张的批判等都被吸收进叙述学中并得到进一步的发展。与之同时,中国的研究者也各自就所关心

的叙事学问题展开了理论探讨。作为一种系统的理论，作为“方法论热”的一个重要组成部分，叙事学以其实证性和可操作性的特点愈来愈受到作家和评论家们的青睐。黄子平、南帆、盛子潮等都在此时期发表了一系列有关论文，较早成书的拙作《小说结构美学》（浙江文艺出版社1987年版），也能从中看出对系统叙事学理论的有意识的探索。

第四阶段：1990年前后至今，整个文艺理论界进入再反思期，以那场震惊全国的政治风波和迅速发展的社会主义市场经济为背景，文学理论研究由热趋冷，由浮转沉，以学术化的追求对新时期尤其是八十年代的研究进行回顾检讨，对近百年的研究进程作历史性反省。此一时期，对西方叙事理论的译介也更为系统全面。大致可以概括为这样几方面的侧重：一是叙事结构研究方向，即从分析叙事作品的内容入手，从中抽出放之四海而皆准的深层结构，并探寻故事情节的逻辑。代表人物是普罗普、列维-斯特劳斯、雷蒙、格雷马斯等。他们着重研究的是民间故事、神话等古代初级叙事形态。二是叙事话语研究方向，即以总结故事表现方式的规律为目标，力求说明故事、叙述行为和叙事文本之间的关系，回答何时何地谁在讲、讲到什么程度、以什么方式讲等问题。代表人物是罗兰·巴特、托多罗夫、热奈特、卢博克、班菲尔德等，他们主要研究的是小说等现代文学叙事形态。另外还有试图调和这两个方向的查特曼、普林斯，以及自称开创了以叙述技巧为重点的第三种方向的乔治·莫利尼埃等都得到了不同程度的介绍。〔美〕丁乃通的《中西叙事文学比较研究》（华中师范大学出版社1994年版）、〔荷〕米克·巴尔的《叙述学：叙事理论导论》（中国社会科学出版社，1995年版）、〔美〕浦安迪：《中国叙事学》（北京大学出版社，1996年版）也都在此一时期出版发行。在这样的氛围中，现代文论、古典文论、外国文论三支研究队伍里都有一批人潜心于叙事学研究，相继推出颇富见地的论文和引人注目的著作。着意于理论构架的有徐岱的《小说叙事学》（中国社会科学出版社1992年版）、傅修延的《讲故事的奥秘》（百花洲文艺出版社1993年版）、罗钢的《叙事学导论》（云南人民出版社1994年版）、胡亚敏的《叙事学》（华中师范大学出版社1994年版）。近年问世的有张柠

的《叙事的智慧》(山东友谊出版社 1997 年版)、高波的《叙事的建构》(厦门大学出版社 1997 年版)、申丹的《叙事学与小说文体研究》(北京大学出版社 1998 年版)、胡月佳的《俄国文学与西方审美叙事模式比较研究》(学林出版社 1999 年版)、金健人的《文学:作为语言艺术》(天津百花文艺出版社 1994 年版)。对中国传统叙事学进行研究,近年较有分量的成果有杨义的《中国叙事学》(《杨义文存》第一卷,人民出版社 1997 年版)和陈平原的《中国小说叙述模式的转变》(上海人民出版社 1998 年版)。而特别能反映出中国叙事学研究的现状和规模的则是作家作品研究。无可否认,尽管电影和电视在社会文化生活中已成为最重要的娱乐形式,但他们的通俗化属性使其在发挥叙事艺术的创造性方面不可能走在前面。小说过去是现在依然是叙事文学的主体。而现今关于小说的评论,没有叙事学理论作为工具则几乎就没法分析作品,不管其侧重点在哪方面,没有能绕过叙事学的。所以,近年来的当代小说研究和外国小说研究,关于叙事学的建树颇丰,尽管零散而缺乏体系,然而却是最富创见的。王干、南帆、张法、张柠、许子东、洪治纲等人的评论都在证明着这一点。甚至在有些并非专论叙事的评论里,也可看出涌动其中的叙事分析的理论欲望。

二、叙事观念

叙事观念的生成、发展、变化、成熟,都必不可免地受到文学内外各种因素的影响和制约。余虹在《中西叙事,理论的内在旨趣与知识眼界》(《外国文学评论》1997 年第 4 期)一文中分析了中国叙事观念不同于西方的多种形成原因。从文学史角度看,中国古代文学以诗文为主体,且诗文处于正统的地位,叙事虚构文学则处于受轻视的地位,尤其是通俗小说,被视为不能登大雅之堂。而又由于中国史书往往具有很强的文学性,使历史散文特别发达,从而在中国文学史上形成了光彩夺目的“诗骚”和“史传”两大传统。这样,与西方的叙事文学发展相比,中国的长篇小说在首创之时便没有史诗和传奇的叙事经验可供模仿和借

鉴；但在另一方面，发达的史传文学则创造、积累了大量叙事技巧、经验，它们补偿了中国文学史上在长篇小说之前缺乏长篇叙事虚构作品的缺憾。在此情况下，《三国演义》等作品去模仿和借鉴史书的叙事风格、技巧就很自然了。再从文化角度看，中国文化是种“史官”文化，具有坚固的“重史”观念。史书在中国古代有崇高的位置，“经史子集”不单是分类顺序，其中也含有高低大小的价值评判，史书在中国文人心目中的地位远比只能入子集的文言小说与根本不入流的白话小说高[①]。这样，在中国总体文化中就形成了一种以历史为准则、以史实为评价标准的“历史化”思维，使中国的政治、哲学、艺术等无不附上历史的影响。这种“历史化”思维方式在小说中的体现则是：中国古代小说从内在的审美趣味到表面的形式特征，从作者的创作到读者的阅读都奉历史为圭臬。

根据巴赫金的看法，就叙事性文学来说，其观念的成熟应该包含三个方面的要求：①人的观念的成熟；②整体审美意义上人的观念的形式化（包括叙事对象的生命化）；③叙事观念的成熟及其文体上的某些程式。张柠认为，中国作家的文学观念的逐渐觉醒，是新时期以来的这二十多年的事。从总体上看“新时期”以来的叙事性文学，它们大多都停留在上述的第一层面（人的观念的觉醒）和第三层面（代表叙事观念成熟的布局形式）。并且，这两者之间的叙事学上的转换远远没有完成。中国作家常常想着如何靠体现公众“记忆”的、能引起轰动的题材来取胜，而不善于将最平凡的日常生活变成个人独特的经验记忆；而对日常生活，他又往往彻底地堕入肉体的“眩惑”和遗忘之中。八十年代中、后期，叙事性文学开始了上述三个方面的第三层面的工作，即叙事观念的成熟——个人经验的表达、深层经验记忆的恢复、自由地虚构、强调叙事及叙事主体自身的意义，等等。但是，良好开端并没有达到预期的效果，并且越到后面，就越暴露出中国人的弱点，稍稍聪明一点的人就知道成功的秘诀：玩技巧，玩得比马尔克斯、博尔赫斯还要玄乎。这里有

---

① 陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，上海人民出版社 1998 年版，第 222 页。

两个最主要的原因:第一,这一探索始终是停留在"布局结构形式"(语言风格、话语组织、情节安排等)的层面上。第二,玩弄一些无目的的布局形式,其直接后果就是艺术经验的极端个人化、梦幻化;在感官和肉体的迷宫里不思归途。而叙事文学具有对"经验整体性"的要求和对"叙事整体性"的探索,实质上也是对人的更高意义上的整体性的追求。它一方面能防止文学的意识形态化,另一方面也阻止表达的潜意识化甚至生物化。这是"布局结构形式"向"审美结构形式"转化的基本要求。这一要求尤其是对长篇叙事文学显得更重要。[①] 张柠还在另一篇文章中把这种"叙事整体性"概括为"情志":叙事的整体性问题,是叙事文体的核心问题。既要使叙事具有整体性,又能极大限度地拓宽叙事空间,恐怕是每个作家都向往的境界。高明的作家通过个体审美经验的表达而达到目的——完成化了的审美形式结构的整体。在中国传统文论中,这样一种能统一作品外在形式的内在审美结构称为"情志",它与作品的语言形式和布局形式是融为一体的。而一个伟大的作家,其统摄纷杂材料的"情志",不但具有高度的个性,甚至还能涵盖那个时代的"情志"[②]。

三、叙事层面

叙事层面指的是构成叙事的主要方面,它具体化为许多叙事技巧和方法。传统的小说理论讲三要素:情节、人物、环境。叙事学着重研究的是:模式、角色、时空;并且,叙事学还特别系统地研究了对叙事至关重要然而传统小说理论只是偶尔触及的叙述者问题。

(一)故事—模式

佛斯特在他的《小说面面观》中认为,故事与情节的区别在于情节

① 张柠:《没有经典的时代——二十世纪中国叙事文学的问题》,《钟山》1998 年第 3 期。

② 张柠:《论叙事的整体性》,《文艺理论研究》1998 年第 1 期。

体现着因果关系。我们还需要补充的一点是:情节除了体现因果关系之外,还需要细节来予以表现。而模式,则是比故事更为抽象和简化的形式,它连故事所具有的情境和行动也不予考虑。简单地说,就是在情节中排除因果和细节就是故事,而在故事中排除情境和行动就是模式。模式的构成要素是功能。分清这几个概念对理解西方叙事学理论非常重要,西方叙事学对传统文学理论的突破就是从这里开始的。基于此,原本传统理论从情节、人物、环境到细节就不可分的叙事作品才在叙事理论中成为无限可分的,与形象内容血肉相连的形式才可能被极度抽象和简化。也正因为此,我们才可能借助西方叙事学理论看清那么多千变万化千姿百态的叙事作品,原来也就那么几种普遍模式。

研究者指出,中国的古典小说都具有"圆形结构"叙事模式。杨义对中国叙事文学中的圆形结构和中国传统文化中的圆形思维这个问题,作过专门的研究。所谓圆形结构是指小说中的叙事在时间中的运行是个从起点到终点复归起点的圆形轨迹(周行),或者是指在空间中展开,是种以人为核心向四周环状辐射的圆面(周览)。他认为,中国古典小说的圆形叙事模式来源于中国古代文化的圆形思维,圆形思维是一种融合着理性和非理性的悟性直觉,它是中国古代人民对宇宙、社会、生命以及文化艺术的独特的、深刻的理解和阐释。《道德经》和《易经》中道行和易行都是圆形轨迹:这可以说是对中国文化中的"圆形思维"的一种原型描述,而中国的历史、政治、哲学、伦理、艺术中的循环论、报应观、天人合一观等都是这种圆形思维的具体表现。这种思维方式渗透到文学创作中,使中国叙事文学具有一个先定的结构模式,即圆形结构。《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》以及别的古典小说都好像命定般地在画着一个又一个的"圆"[①]。饶道庆则专门就《三国演义》的圆形结构叙事模式展开论述:一个大圆——从汉末皇室(合)到天下纷争,诸侯称雄直至魏、蜀、吴三足鼎立(分),再到司马氏篡魏灭蜀、吴,三国归晋(合)。在这个大圆之中又包含着魏、蜀、吴三家由创业

① 杨义:《中国古典小说史论》,中国社会科学出版社1995年版,第514—533页。

到灭亡的三个中等的圆，以及董卓、袁绍、袁术、吕布、刘表等由兴到亡的较小的圆。他还指出《三国演义》总体上按时间顺序叙事的编年体纪事如同书中的一条条经线，而对在一段时间内同时涌现出来的人物诸如刘备、曹操、孙权、孔明的纪传体叙述则如同一条条纬线，经纬交织浑然而成一个完整、严密、有机的统一体，不仅在编写体例上模仿史书，而且在叙事结构、技巧等方面也深受史书的影响。[①] 陈平原在《中国小说叙述模式的转变》一书中认为叙述模式是小说转型的艺术形式指标。他从叙述时间、叙述角度和叙述结构三个方面定量地分析了1902—1927年的小说，指出虽然中国小说叙述模式的转变是从1902年开始的，但到1917年以后，才发生质的变化。在叙述时间的三种因素（连贯叙述、倒装叙述和交错叙述）中，"五四"小说倒装叙述大量增加，交错叙述开始出现；在叙述角度的四因素（全知叙述、第一人称限制叙述、第三人称限制叙述和纯客观叙述）中，后三种因素在"五四"小说都成倍增长，其中特别是纯客观叙述最为显著；在叙述结构三因素（情节中心、性格中心和背景中心）中，性格中心成倍增长，背景中心开始出现。叙述模式的转变在新小说中的出现，并没有改变新小说更接近古典小说的事实，除了新叙述模式在数量上还不够多，涉及面还不够广外，就是语言和文体的基本承旧。与"五四"小说叙述模式在量的增加和面的扩大相联系的是语言和文体的彻底变化。叙述模式的彻底改变只有在现代汉语和新的文体上才是可能的。新的叙述模式、新的文体和现代汉语的同步转变标志了中国小说在艺术形式上的现代转型。至此中国小说融入世界的转型过程才基本完成。

张法把现代文学史中的革命文学从时间阶段发展上归纳为三种叙事模式：①知识分子如何否定自己，克服自己被新理论所定性的小资产阶级劣根性，走向"龌龊的"农工大众，获得阶级意识。蒋光慈的《野祭》和《菊花》、丁玲的《韦护》、洪灵菲的《流亡》等一批"革命＋恋爱"小说，

---

① 饶道庆：《略论〈三国演义〉的叙事模式与中国文化思维的关系》，《明清小说研究》1998年第1期。

以恋爱这一人类最美好的象征代表知识分子的旧我，革命这一新世界的使命代表知识分子的新我，小说主人公总是处在恋爱与革命的矛盾中，但结局只有一个，或者让恋爱成为革命，或者为革命而抛弃恋爱。②用新理论的阶级分析方法来结构小说的故事、人物和人物的命运，茅盾的《子夜》是这类文学的杰出代表。小说中主要人物的阶级定性决定了他们的性格和命运。③直接推出中国革命的主体——工农兵，由于中国革命的战略是从农村到城市，解放区的文学家写出了代表中国发展方向的新型农民，赵树理《小二黑结婚》、西戎《吕梁英雄传》、丁玲《太阳照在桑干河上》、周立波《暴风骤雨》等一批作品显示了革命文学在类型上的"成熟"。作品的主要人物都显出了在革命历史中农民的本质：不觉悟——觉悟——斗争——胜利。而这一过程同时是在一个结构三角形中运作的，农民的对立面：地主；农民的帮手：党的领导。这三角形的三项可以置换变形为各种人物，也可从三项衍生出一些小项，使之更复杂丰富生动，但主项不变，本质不变。[①] 陈思和等人则探讨了从三十年代到六十年代的历史题材叙事模式。茅盾的《子夜》模式、李劼人的《死水微澜》模式和路翎的《财主的儿女们》的模式，分别为阶级论与典型论相结合的模式、展示民间社会本相的模式和知识分子的心灵搏斗的模式。与之对应的是如《红旗谱》、《三家巷》、《茶馆》等创作于五六十年代的现代历史题材的一大批作品，都可看出或者是直接归入以上三种模式或者是深受其影响。[②]

根据对故事的不同处理方式可以把中国先锋派概括为五种类型，并可以此入手来破解当代先锋小说的形式结构与文化氛围的对应：①马原的《虚构》属"突出外在于故事的叙述者的故事只是故事"型；②洪峰的《极地之侧》属"套中套故事爆炸"型；③叶兆言的《枣树的故事》属"玩弄叙述技巧的拆散故事"型；④格非的《褐色鸟群》属"对故事本体置

---

① 张法：《百年文学三次转型浅议》，《天津社会科学》1998 年第 1 期。

② 陈思和、李平、刘志荣：《重建现代历史的叙事——谈当代文学史上的现代历史题材创作》，《杭州师范学院学报》1999 年第 4 期。

疑的讲不好故事”型；⑤孙甘露的《信使之函》属“突出语言游戏的没有故事的故事”型。从这条人为地清理出来的逻辑演进线索，可以较清楚地分出先锋小说由“传统”艺术形式向“现代”形式转化的各个关节点，通过这五个类型维度，就基本上把握了先锋文学的艺术形式特征。“与叙述转变相联系的是故事本身。在先锋作家中，马原、洪峰多写边远风情，格非、北村不乏当代故事，苏童、叶兆言、余华多有历史的篇章，但无论写过去，绘今天，说历史，道现实，有清楚的年代标志，无确切的年代记号，都有着共同的神情韵态。正是这种神情韵态，使得先锋小说里，所有年代都是一个年代，一切故事都是在讲述一个大故事，一个关于中国的抽象：‘前现代的中国’。”从故事这条线索逻辑地展开先锋文学，到“没有故事的故事”就抵达了尽头，但它其实已经展现出三个新的出发点：①如何拆散故事，这里展开了现代派整体和碎片的魔方表演，它所关涉的主要是时空与意义的存在方式问题。②讲不好故事，这里展开了现代性的真假虚实的游戏幻呈，它所指向的主要是本真与本体的何在与何存的问题。③没有故事的故事，这里展开的是语言游戏和语言狂欢。故事完全可以在这里消失，王蒙《来劲》就用语言游戏压碎挤没了故事，变成比《信使之函》还要极端的无故事的纯语言狂欢。当然它也可以有故事，不是像孙甘露那样用语言去阻止故事的展开和深入而是相反，如王朔的几乎全部作品和刘恪走上实验道路后的作品，但故事仍须服从于刻意的语言招摇。然而，从这三个出发点前进，是一条展示先锋小说的后现代特征之路，这是九十年代以后回望先锋小说所看到的景观。[①] 许子东则把当代有关文革的小说根据时序结构与叙述结构的不同对应组合关系区分为四种基本叙事模式，每种叙事类型均隐含着不同的意义模式：①契合大众审美趣味与宣泄需求的“灾难故事”：“少数坏人迫害好人”；②体现“知识分子—干部”忧国情怀的“历史反省”；③先锋派小说对文革的“荒诞叙述”：“很多好人合做坏事”；④“红

① 张法：《何以获得先锋——先锋小说的文化解说》，《求是学刊》1998年第1期。

卫兵—知青"视角的"文革记忆":"也许我错了,但决不忏悔"。①

(二)人物—角色

与传统理论对人物的理解不同,叙事学对人物的理解注重其抽象的结构意义。西方叙事学把人物抽象为"角色",从"角色"角度探讨对于所有叙事作品中人物的普适性,如迫害者、受害者、旁观者、帮助者、背叛者、解救者等。张柠则从另一个角度去探讨人物关系的抽象结构意义。他以《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《红楼梦》这四部小说为例阐释明清小说实质上只有一种整体结构,那就是"家族兴衰史结构"。这一结构可以演化成几种亚类型:第一,以"血缘宗法制"为基础的中国封建王朝,就是一个以众多小家族为分子的大家族。《三国演义》就是一部"家族"争斗或兴衰史;三个国家就好比是三个大家族,其中以兄弟关系来描写"义",以父子关系来比附"忠";所有的人物,都是"家族"或历史事件的符号。第二,《水浒传》的基本结构是"父子"冲突的结构,即"逆子"对"家族"的叛离;并且,这里的"逆子"形象是未完成的,宋江们最后都被"招安"了(不像巴金小说《家》中的觉慧那样,毅然地与家族决裂)。第三,《金瓶梅》是从家族结构中演化出来的"准家族"结构;因为它所描写的已经不是纯正意义上的以"血缘宗法制"为基础的家族,而是有经济结构(欲望结构)性质的"家庭"的故事。第四,《红楼梦》尽管也有一个"家族兴衰史"的结构,但这个结构消融在一个更大、更神秘的结构——"太虚幻境"之中;因此,它的家族故事里就一定程度上表达了个体的悲剧命运;但是,《红楼梦》的这一悲剧是一种神秘意志命定的(王国维称此为"悲剧中之悲剧"——《红楼梦评论》),它并没有涉及真正意义上的人与环境或社会的冲突,没有一个以人的"自由意志"独立担当个人命运的悲剧人物,这种建立在有释道色彩的虚空和混沌上的叙事整体性,与近代意义上的长篇小说叙事整体性还有距离。②

---

① 许子东:《契合大众审美趣味与宣泄需求的"灾难故事"——"文革小说"叙事研究之一》,《文艺理论研究》1999年第4期。

② 张柠:《论叙事的整体性》,《文艺理论研究》1998年第1期。

(三)环境—时空

中国古典小说多是按历史顺序写故事,所谓顺叙,西方的古典小说不少是从结尾开始,或者从中间插过去,再从头开始写下来,所谓倒叙,但故事的完整性是明显的。中国较早借鉴时空颠倒结构来写作的有茹志鹃的《剪辑错了的故事》(1979年),其故事的板块还是清楚的。先锋小说中的时空交错处理,其精髓在于突出了"拆散"的主动功能,它使人明显地感到,故事是可以被随便"拆散"的,拆散的方式也可以是多种多样的。拆散显示了叙述对叙述对象的主动性,故事的可拆散性和应拆散性,叙述的拆散能力的多样性,构成了先锋小说的基本叙述方式。拆散故事作为一个特征,其实已经涉及到了先锋文学的基本方法和风格标志。"它不仅与叙述策略和方式相关,而且也与现代派的基本观念相连,从这一特征,已经可以顺理成章地从方法过渡到观念。故事的可拆解性,同时也就意味着:故事客体的非客观性,故事本体的模糊性,故事状态的碎片性,故事秩序的任意性。"[①]笔者曾就小说叙事的时间与空间问题发表了系列文章,提出了时间的三种处理:①时序(自然的或叙述的时间顺序,这对叙事文学是最为本质的);②时差(有的作品安排了两个甚至两个以上的计时系统,仿佛有多个太阳在各自的轨道上运行,这就产生了时差,它可以让过去、现在和将来同时并存产生强烈的对比或反讽效果);③时值(作者控制叙事时间进程的快慢致使读者阅读时产生的时间运动感)。同时还提出了时间的三种层次:①事态时序(现实的自然先后次序)与叙事时序(作品的人为安排顺序);②向心时间(艺术品的整一性要求所叙一切朝结构的中心做收缩运动)与离心时间(生活和想象的丰富性要求作家突破故事的藩篱朝创造的极限作扩张运动);③外部时间(作者于情节之外专门纪录的以物理时间为基础的时间)与内部时间(以心理时间为基础的体现作品情节运动的连贯性和刺激力的时间)。小说空间由地域、社会、景物三要素构成,而现代叙事

① 张法:《何以获得先锋——先锋小说的文化解说》,《求是学刊》1998年第1期。

创作的发展趋势在于各自选定一块独特的地域而从中发掘整个的社会历史内容，策略是极吝啬地贷出一小块地域而狠心的重利收回其社会因素。小说空间感的获得取决于两个相互联系的方面：整体性与明晰性，它们既与采用归纳叙事还是分析叙事有关，也与选择焦点透视的空间设置还是散点透视的空间设置有关[①]。黄伟林提出了"时间奇观"和"空间奇观"与寻根小说和晚生代小说的关系：在寻根小说和新历史小说中，小说家常常隐去事件发生的时间背景，以一种共时态的方式展开故事，读者无法在这些小说中把握时间流程、历史动向。这些小说也通过这种叙事方式展示了中国千奇百怪的风俗民情和神秘文化，这些风俗民情和神秘文化植根于古老的中国大地，具有明显的空间性，被称之为空间奇观。在描绘空间奇观的过程中，中国社会的超稳定性以及高度凝固保守的状态也因此得以表现。时间奇观恰恰相反，它打破了凝固保守的时间格局，尽可能展示日新月异的历史进程。在九十年代晚生代笔下，人生百态、社会万象在时间的推移中层出不穷，生活节奏的加速使时间日益成为人们心目中至为重要的概念。中国近二十年飞速发展的都市化进程，都市新人类的出现，流动性、开放性、变异性成了他们作品内容的明显特点。[②] "晚生代作家将叙事目标大面积的投向平民生存原相，投向人自身生存的各种庸常现实层面时，一种欲望化的叙事法则便被逐渐确立起来。"[③]

四、叙述者

关于叙述者，这是西方叙事学成果最丰的方面之一，也是中国的研究者最有话说的论题之一，他们的有关叙事学的文章几乎无有例外地都牵涉到叙述者问题。德里达对逻各斯中心主义和语言中心论的解构

① 金健人：《小说的空间感初探》，《中州文坛》1985 年第 2 期。

② 黄伟林：《论晚生代》，《文艺争鸣》1999 年第 5 期。

③ 洪治纲、凤群：《欲望的舞蹈——晚生代作家论之三》，《文艺评论》1996 年第 4 期。

为我们理解叙述者在叙事作品中的地位变化很有帮助。德里达认为，言说与书写具有同样的本性，谁也不比对方更贴近说话人的思想。谁也不能保证不被误读。于是，言说与书写的等级被推翻了，二者不存在任何支配和从属关系，而是一种互补关系。与这种哲学上的理解相一致的是，叙事文学中也出现了两对关系的变化：一、就作者与叙述者的关系而言，是作者的中心地位的被消解，代之以叙述者对所叙之物的控制；二、就叙述者与人物的关系而言，是叙述者中心地位的被消解，代之以多重声音的复调对话和多个人物的多种视角叙述。

对叙述者的凸现成了新时期小说越来越明显的普遍现象。所谓"凸现"，就是叙述者由传统的幕后的行为越来越多地进入前台场景，由隐蔽的叙述者变为显现的叙述者。在第三人称作品中以第一人称出现，如王安忆的《锦绣谷之恋》、西飏的《瞬间》、韩东的《三人行》、何立伟的《龙岩坡》；叙述者在第一人称作品中的凸现更为自如，如洪峰的《极地之侧》、西飏的《树林》、王安忆的《乌托邦诗篇》、李大卫的《蓝桥遗梦》等；叙述者在人称转换时的凸现，如洪峰的《瀚海》、苏童的《算一算屋顶下有几个人》与《舒农或者南方的生活》、叶兆言的《枣树的故事》与《关于厕所》、王安忆的《叔叔的故事》、吕新的《雨季之瓮》、须兰的《光明》、宋元的《杀人重围》等；叙述者的凸现还表现在叙述者转换的作品中，如薛海翔的《情感签证》、马原的《虚构》、北村的《水土不服》、西飏的《季节之旅》等。凸现的内容主要有诠解自己所叙故事的某种意旨、概念，揭示作品的各种构思，叙述自身的写作状态，对作品或人物进行评论等。凸现的结果带来了这几方面的强化：真实与反真实；跟读者交流与反交流；结构与反结构。[①] 先锋文学给人的感觉惊震，首先就是艺术载具的突出，而"艺术载具的突出首先表现为叙述者的突出"。马原的《虚构》一开头就是："我就是那个叫马原的汉人，我写小说。"苏童在《1934 年的逃亡》开头不久说："我是我父亲的儿子，我不叫苏童。"要讲故事之前，无论是像马原那样强调马原是马原，还是像苏童那样强调苏童不是

① 陈慧娟：《论后新时期小说叙述者的凸现》，《天津社会科学》1999 年第 2 期。

苏童，目的都是一个，强调讲述的主观性和故事的虚构性，即故事只是故事。叙述者的突出在先锋小说中不断演进，在苏童和孙甘露那里，已经完全与故事艺术地融为一体了。苏童的《1934年的逃亡》，表现为叙述者不断地变化，开头是"我"，故事的回忆者；最后是"作家"，故事的写作者；中间，一会儿是"家史记载"，一会儿是"知道内情的人说"，一会儿是"枫杨树的人说"，一会儿是"祖父们说"，一会儿是"祖父对孙子说"，这样，叙述者的突出，不仅提醒了故事只是故事，而且呈现了讲的是具有现代意味的故事。孙甘露的《请女人猜谜》，开篇就说他在小说中使用的是现实人物的真名，但是，小说中的两个主人公，男的叫"士"，女的叫"后"，都显然不是真实姓名。而"我"，这个第一节中以作者自居的叙述者，在第二节马上就变成了故事中的主人公。在这篇（以及孙甘露的许多）小说里，讲故事的"我"不断地化入故事中，让读者分不清"我"和"我的故事"，不断地被提醒是在"读故事"，但马上又感到，这读故事本身就是故事。叙述者的突出，以马原为一极，以苏童、孙甘露为一极，展示了先锋小说叙述者突出方式的分光带，其他先锋作家，都可以在这两极之间找到自己的位置。[①]

王干根据四种叙述者把九十年代的城市文学区分为四种叙述形态：①老城叙述者：作家以老城叙述者的身份去勾勒旧日的生活，抚慰今日的创伤。这些小说都出现在九十年代初期，与当时作家的心理状态有极大的关系，当作家无力去关注当代生活时，他们往往躲避到历史的陈迹中去寻找一种保护。苏童的《红粉》可以说是一个重要开头。②城市游走者：与八十年代一些描写城市冲突的小说多以农村作为背景，并以农村的价值观被冲击作为小说的着眼点不同，这些城市的游走者，首先是对各种价值观念的怀疑主义态度，这使得他们放弃那种所谓的"道德理想"，不再以一种固定的现成的价值观去观照城市里的事物和人生。如韩东《三人行》几乎可看作这一代人的写作宣言。③都市女性流：这些女作家的小说个人化色彩和自传性极其强烈，她们对城市的感

---

① 张法：《百年文学三次转型浅议》，《天津社会科学》1998年第1期。

受完全是个人经验和诗性的诉求。一些更年轻的女作家则着重写她们在城市的伤痛和焦虑,而种种焦虑都是当下的、非意识形态的甚至是身体的,或者书写的是城市隐秘生活的隐秘故事。朱文的《我爱美元》和卫慧的《像卫慧那样疯狂》都备受争议。④淘金者传奇:九十年代的经济大潮,造就大批新移民浪潮,他们从经济不发达地区流向发达地区,从内地流向沿海,形成了城市新的社会群体。这些以淘金为目的的人物出现在作品中大多带着强烈的理想色彩,往往成为运用浪漫手法写成个人奋斗新都市传奇。王刚的《月亮背面》就是这类小说。[①] 王安忆找到了一种统驭全局、推动发展的逻辑的叙述方式,这就是以局外人的口吻淡泊地讲述别人悲欢离合的故事,从中融入自己的意识情感。在叙述中,王安忆集几十年人生的阅历经验去解读别人的故事,将读者直接引入小说人物的内心世界中。虽然从中灌注个人最最饱满的情感和思想,但叙述的立场是置身事外,她懂得以一种已经知悉全部来龙去脉和各种细节的讲故事者的态度,冷静沉着地娓娓道来。在这种呈现出强烈的个人化色彩的叙述方式中,王安忆真正体验到以一种俯临的视角创造一个具有特定情感氛围的本文世界的快感。在这方式中,她将人物对话也以叙述来处理,任何景物她都将其演化成叙述的存在,画面由叙述来传递,而不是直接展现,时间和空间的秩序也以叙述的条件为原则。[②] 也有人在研究俄国文学转型为苏联文学的过程中,指出叙述者叙事视点的变化所起的重要作用。19 世纪末至 20 世纪初俄国文化在各个领域都超越了传统,形成了所谓"白银时代文学"。这种世纪之交的变化反映在小说上是叙事视点发生了重大变化:不再是固定不变,而是流动变化的;不再限于从外部客观展示主人公性格及其存在时空状态,更多的是由不同人物和叙事者共同从内部体验出来的。[③]

---

① 王干:《老游女金:九十年代城市文学的四种叙述形态》,《广州文艺》1998 年第 9 期。

② 黎荔:《论王安忆小说的叙述方式》,《唐都学刊》1999 年第 4 期。

③ 林精华:《从俄国小说到苏联小说的叙事中介——关于俄国白银时代小说叙事视点的研究》,《北京师范大学学报(社科版)》1998 年第 1 期。

五、叙事文体

毋庸讳言，从现状来看，叙事学研究成了主要以小说叙事为对象的研究，而就叙事学的本义来说，它的对象应该包括一切叙事文体。一方面由于小说这种文体其本身就先天地最能体现叙事的本质；另一方面也由于其他文体的研究者在由传统理论向现代理论转型的变化中相对比较滞后。这里有一点我们需要区分清楚，以小说作品为对象的叙事研究并不等于就是小说文体叙事研究，因为大部分研究者还是通过小说作品研究一般的叙事学法则，其结论也基本适用于戏剧、散文、传记等其他文体。所以关于小说这种文体的叙事学研究倒并不像想象的那么多，诸如小说叙事所独有的文体特点，这种体裁对叙事的规定性，大到篇章的要求，小到语言的运用等。张法对中国古典小说的叙事特点的六点概括可当如是看：①说话（叙述）者的突出，它在开头、结尾和中间不断地插进来，对故事、人物、情节进行知识性的解释、评论和直接对读者进行道德性、哲学性的教训；②数的规律，把代表中国文化宇宙规律的数作为小说的结构原则，主要表现为章回之数和人物之数；③宿命原则，把一切事情都解释为“天命”；④结果控制，故事的结尾一定要体现天道的圆形，根据善恶有报的总原则来整合故事；⑤诗词点眼，小说的前面点题、结尾总结、情节的重要处和精彩处都要有诗词出现；⑥线型叙述，它具有两大特征：时间顺叙和行动为主。[①] 陈思和指出韩少功创作《马桥辞典》所运用的形式，就具有比较纯粹的文体学上的意义。八十年代小说文体和形式的变革，往往是以创新/守旧/、先锋/传统等二元对立的方式展开的，到九十年代，先锋小说走向大众文化市场的趋向消解了原来的二元对立模式，过去时代由“共名”构成的统一文体已经不再成为作家模仿或者解构的唯一对象。尤其在小说文体探索方面，许多作家都尝试着运用更加能够表达个人性的方式证明自己的存

① 张法：《百年文学三次转型浅议》，《天津社会科学》1998年第1期。

在。他以韩少功的《马桥词典》、李锐的《万里无云》、王安忆的《文工团》、陈村的《鲜花和》还有叶兆言的《王金发考》等作品为例说明对新叙事文体的尝试。特别是韩少功的《马桥词典》，开创了一种世界上独一无二的小说叙事文体——使用词典的语言来写小说。首先，《马桥词典》以完整的艺术构思提供了一个"马桥"王国，将其历史、地理、风俗、物产、传说、人物等等，以马桥土语为符号，汇编成一部名副其实的乡土词典；同时，韩少功又以词典编撰者与当年插队知青的身份，对这些词条作诠释，引申出一个个回忆性的故事。故事的文学性是被包容在词典的叙事形式里面，读者首先读到的是一部完整的关于马桥的词典，然后才有故事的成分。韩少功把作为词条展开形态的叙事方式推向了极致，并且将其用小说形式固定下来，从而丰富了小说的形态品种。其次，与完善词典小说形态的意义相比，韩少功对小说语言的探索要更加成功些。在以往小说家那里，语言作为一种工具被用来表达小说的世界，而在《马桥词典》里，语言成了小说展示的对象，小说世界被包含在语言本身的展示中，也就是说，马桥活在马桥话里。韩少功把描述语言和描述对象统一起来，用民间词语本身来展示民间生活。尽管他在讲解这些词语时仍不得不借助公众话语，但小说突出的是马桥的民间语言，文本里的语词解释部分构成了小说最有趣的叙事。这些探索对叙事文体的发展有着不可估量的意义。[1]

不得不承认，叙事学研究在小说之外的文体研究中显得较为沉寂。但我们欣喜地看到，这种状况近年来有了明显的改变。对于电影和电视叙事特点和方法的探索，理论界这些年来一直没有间断。传统电影特别是商业电影的叙事模式，基本上是美国好莱坞电影的翻版：连续性的叙事系统，清楚的叙事线，动因和人物因果发展都被一一规范化，剧作者几乎都不假思索地在叙事中以这些模式形成井井有条的时空关系。自《黄土地》以来，张艺谋、陈凯歌、田壮壮等人的导演艺术，包括其叙事方式，时时有人论及。然而毕竟具有个体创造特点的文学比电影

---

① 陈思和：《论 1997 年小说文体的实验》，1998 年 7 月 9 日《文学报》。

这种同时受制于许多因素的艺术更富于实验性，再加上电影对市场效益的考虑和对观众趣味的迁就，它的艺术创新上的不彻底性毫无疑问影响着批评家的兴趣。而电视，更以它的市民化和世俗性特点绝难摆脱传统叙事方式的套路。黄式宪的《探求叙述视角的当代性——从〈车间主任〉、〈选择〉引起的思索》是尽着力去寻找电视叙述视角的创新之处的，文中的“关注点之一：叙述视角的当代性”、“关注点之二：当代性叙述视角的选择和确立”等[①]，要论出新意，实在勉为其难。杨新敏《叙事策略与话语精神——高阳小说〈胡雪岩全传〉与电视剧〈胡雪岩〉比较谈》[②]，在比较分析了两个“胡雪岩”后对当下的电视剧叙事态度提出了中肯的批评。同样的叙事对象，因为叙事主体的不同追求而形态各异。浓重的历史真实感，浓厚的艺术趣味性，在高阳这里，都是为了将读者的思想导向对民族资产阶级成长历史的严肃思考。电视剧虽然在大的结构框架上模仿了高阳的小说，但它有一种支离感。其根源在于它的话语精神的混乱或者说阙如。以善恶来开篇，靠善恶二元对立的叙事模式去展开叙事的电视剧，使胡雪岩的行为充满了恶的成分，尤其是编导将经商与私生活缝合在一起，使得这种恶有增无减。高阳仅仅认为有几房姨太太跟胡雪岩事业的失败没有太大关系，电视剧倒更进一步，表明多娶几房姨太太会对事业的成功大有助益，或者说，没有那些女人，就没有胡雪岩事业的成功。电视剧的趣味趋向了恶俗，由于编导把注意力放在了私生活“窥淫”上，仅仅追求所谓“好看”，造成了话语精神的阙如，使叙事多处相互消解。这涉及到了一个比较普遍的大问题：电视剧的改编不是仅仅把原作的故事情节进行一番电视化改写，而是要找到一个结构叙事的中心思想。但是，许多编剧为了多赚钱，无暇精心构思，只是追求把小说的情节电视化，而所谓电视化又被理解成离奇

① 黄式宪：《探求叙述视角的当代性——从〈车间主任〉、〈选择〉引起的思索》，《中国电视》1997年第12期。

② 杨新敏：《叙事策略与话语精神——高阳小说〈胡雪岩全传〉与电视剧〈胡雪岩〉比较谈》，《中国电视》1997年第11期。

化，尽力制造视觉奇观甚至色情奇观，使电视剧创作变成了制作，变成了裁缝。司徒健恩的《王家卫电影剧作的叙事策略》[①]通过对王家卫作品的剖析，很有见地地指出了后现代电影的普遍叙事追求。如把两个截然相异的时空拼合在一起，抵消了古代、现今、未来时空之间的界限。界定现今的相对时空，或界定古代、未来的相对性二元对立性已不复存在，这正是后现代语境下，"能指"与"所指"之间由必然关系变成随意性的多元关系。在后现代文化思潮下，总体叙事和大叙事概念消解，叙事的时空只是永恒的现时之所在，"时间凝缩为一瞬间"，这种时空观念是没有过去、现在、将来的线连关系的，永远的"主观瞬间"就是后现代时空的一个叙述方式，多视点及非连贯叙事逻辑的时空运用，正是后现代时空观念的一个反映。王家卫的电影剧作对时空的运用、人物设计及极具特色的画外音独白作用，都是为了反映出一种九十年代香港都市人普遍的情绪体验，其叙事策略，不仅表现了后工业文明下的都市人末世失重心态，而且这种叙事结构具有独特艺术性，表现了后现代社会中人们生活状态的复杂性，准确而独特地剖析了后现代人的生活面貌。还有一个重要特点，就是在电影剧作中，人物形象的符号化，人物关系的无疾而终，这都是后现代文化背景下人们迅速交往，但又缺乏建立深刻的精神面貌的一个反映。王家卫在剧作中显现了个人在碎片样零散的时间和自我封闭的空间里，无法逃避后现代文化氛围下的寂寞和情感耗尽。

在戏剧叙事学研究方面，苏永昶主持的国家社科青年基金《戏剧叙事学》课题小组的一组系列论文引人注目。他们认为：戏剧叙事学以戏剧的叙述性为主要研究对象，不仅包括传统的情节构成、场次划分的衔接，还包括戏剧叙述的文本结构（指叙事主体、叙事客体与叙事文体等）、戏剧叙述的诸个构成因素、戏剧的基本叙述方式、戏剧叙述的时空控制机制、戏剧叙述的话语模式、戏剧叙述的修辞特征（包括叙事的修辞手段和修辞品格两方面）等，以此构成戏剧叙事学研究的基本理论框

① 司徒健恩：《王家卫电影剧作的叙事策略》，《当代电影》1998年第4期。

架。又将戏剧叙述方式分为显在的戏剧叙述、潜在的戏剧叙述、反戏剧式的意象性叙述三种模式。[①]《布莱希特叙述剧的叙述方法》一文分析了布莱希特的非亚里士多德式戏剧叙事理论[②]，其核心是"间离效果"或"陌生化效果"。指出布莱希特的叙述剧是辩证的，在以叙述性情节结构为主，运用蒙太奇等叙述方法的同时并不排斥戏剧性，在主张感情间离的同时并不完全反对感情共鸣，因此他后来又称自己的戏剧为"辩证剧"。《试论表现主义戏剧反戏剧式的意象性叙述方式和叙述手段》一文分析了表现主义戏剧作为现代主义戏剧的主要流派之一[③]，之所以能够大师辈出取得举世瞩目的成就，很大程度上得自于对反戏剧式的意象叙述这种崭新的叙述方式的成功运用。较之唯美主义和象征主义戏剧，它所显示出来的叙述特质和叙述手段主要表现在：①主题叙述：剧作者主观意念的全面外化和符号化；②梦幻叙述：亦真亦幻的分裂性意象的自然变换和无时空性接合；③反叙事结构式的内在心理叙述：人物内心意念的环形心路漫游；④意象叙述：人物内心意念和内在心理强度的充分外化和视听化；⑤身份叙述：独特的角色转换技巧和艺术同化手段。《梵剧〈沙恭达罗〉的显在叙事》一文分析世界三大戏剧体系之一印度戏剧的代表作《沙恭达罗》的叙事方式[④]，指出它的序幕叙事非常独特，不同于西方的歌队叙事，但与中国的"先声"叙事、"传概"叙事等相似。其用以叙人、叙事、叙景和叙情的独白、对白、旁白等都十分成功。长时空独白叙事、插曲叙事、幕后语叙事等也是该剧的重要特色。其剧名和幕名叙事是其他戏剧体系的作品中十分罕见的叙事类型。

---

① 李宗林、童道明、王文融、王忠祥、姚金成、王永宽、陈培仲、王钦韶、黎辉、苏永昶等：《笔谈戏剧叙事学研究》，《河南教育学院学报（哲社版）》1998 年第 1 期。

② 刘敏：《布莱希特叙述剧的叙述方法》，《河南教育学院学报（哲社版）》1998 年第2 期。

③ 苏永昶：《试论表现主义戏剧反戏剧式的意象性叙述方式和叙述手段》，《河南教育学院学报（哲社版）》1998 年第 3 期。

④ 姜景奎：《梵剧〈沙恭达罗〉的显在叙事》，《河南教育学院学报（哲社版）》1998 年第 4 期。

照理说，散文（主要指叙事散文）是叙事文体中的一大类，应该有比较多的探讨散文叙事的文章，结果并不尽然。近几年来，有关散文的评论不少，但论述散文叙事的却不多。其实这也不奇怪，一是因为人们对散文总是重意轻事，把叙事当作替立意打粗工；二是因为散文是最青睐涉笔自由的，也最讨厌模式化。像"杨朔式"的散文所以为人诟病，盖在于此。但话又说回来，散文既然是叙事文学的一大类，总有不少叙事方面的讲究，所以，如果细心地寻找，还是可以在近年来的那些评论现当代名篇或分析散文现状的文章中发现许多针对叙事的真知灼见，其中如李运抟等人的文章值得注意。

六、叙事类型

在关于当代作家作品（也包括外国的）的叙事评论中，具体地分析其中某些具有共同特征的叙事技巧和手法，成为中国当代叙事学研究中摆脱"译介"、"转述"西方叙事学理论痕迹而最有创新意味的部分。

昌切把 20 世纪的中国文学概括为四大叙述类型：启蒙叙述、革命叙述、民族本位叙述和艺术本位叙述。他并结合作品着重评析了启蒙叙述：启蒙叙述是在晚清从西方传入的启蒙文化的刺激下萌生，后经"五四"一代接续催发而逐渐成熟起来的一种叙述类型。"启蒙叙述的外缘性、他律性决定了它不可能从自身的内部规定性中获取定性，它的内容意义、表现形态、推论逻辑以及价值评判标准，无不来自文学之外，无不受制于人性、人伦和人心等诸多人本的以及与人紧密相关的社会历史的因素。启蒙叙述的核心是理性，它的性质受到理性制约，常常关联到个体主义、自由意志和民主法制观念等；它的内容一般是个体与群体、自由与限制、法制与人治、民主与专制、人性与兽性、灵与肉的纠结冲突；它的艺术表现形态固然是多样的，但大要一般不会偏出上示的两极；它的推论逻辑一般在现代与传统、西方与东方（中国）、工业文明与农业文明的缠绕对立中展开；它的价值评判标准是文化——文明性的，与它的推论逻辑完全相符。"他认为新时期作家刘恒承继了这种手法：

隐现特定时代的社会背景，显现恒定的日常生活；淡化人的社会属性，强化人的生命本能，在隐在与显在的相互映衬中，在淡化和强化的相互作用中放大他的人性——生存之思。刘恒要的就是这样的效果：把人生常态垫在人生变态的底座上，在“变数”与“常数”的关系中求解人性——生存的方程式，从而彰显人性——生存永恒的悲剧性。①

吴义勤把九十年代晚生代作家的叙述方式概括为三种类型：其一是哲学型(或技术型)。这类作家继承了新潮小说的文本探索风格，仍以对深度主题的哲学化表述为主，因而文本的晦涩与技术上的实验色彩可以说与八十年代新潮作家一脉相承。这类作家的代表人物有鲁羊、刘剑波、毕飞宇、东西等。其二是私语型。这类作家的小说重在表达纯粹私人化的生活体验，个体的边缘性的经验在文本中被强化到了一个突出甚至极端的地位，这些小说尽管在形式上仍坚持着新潮小说的实验性，但对于读者来说形式也只是他们私人经验的附庸或陪衬，它几乎被那种梦幻般的个体心理体验的宣泄所淹没了。这类作家的代表人物主要是当今文坛正走红的几位女性作家如陈染、林白、海男等。其三是写实型。这类作家以对于当下现实的书写为主，文本透发出浓郁的时代心理写实气息，对九十年代的商业语境下的种种生存现实进行了全方位的透视与描写。这些作家基本上已经放弃了新潮小说的技术实验色彩，而是追求一种朴素的与生活同构的叙事方式，作品具有强烈的生活感和现实感。这类作家的代表人物是何顿、朱文、韩东、邱华栋、述平、徐坤等。“在边缘处叙述”可以说是新生代小说区别于以往的任何小说也区别于同时代的其他形式的小说的一个最为显著的特征。它“意味着对于自我私人经验的强调和对于公众经验的远离，意味着对于小说叙事传统的拒绝，意味着个人化‘经验’对于小说技术和观念的全面超越，意味着自由的莅临和自我的重新发现”。另一方面，“在边缘处叙述”表现在新生代小说的艺术形态上又体现为一种“返朴归真”的艺

① 昌切：《无力而必须承受的生存之重——刘恒的启蒙叙述》，《文学评论》1999 年第 2 期。

术境界的实现。这种艺术上的"返朴归真"包括三个方面：一是叙述人的返朴归真。前期新潮小说的叙述基本上是一种贵族化的"高调"叙述，它维系着作家自我的乌托邦情结。而"新生代小说中的叙述者则大都被还原为以主人公形态出现的与作者具有生命同构性的世俗性、俗望化的生存个体，更真实也更具有生命意味"。二是叙述方式的返朴归真。"新生代作家在叙述中已经放弃了文本游戏和技术表演的倾向，而开始返回小说叙述的初始状态，生活的流程和故事的流程紧紧联系在一起。"三是语言的返朴归真，他们以朴实无华的文字讲述着一个个当下的生活故事，这些故事具有着原初、真实的生命气息和粗糙、质朴的形态，方言、口语和本色生活语言构成了新生代文本的主体。作为新潮小说的传人，新生代从极端的叙事实验向朴素的"无技巧"叙述的还原、从凌空高蹈的想象虚构世界向直面当下生活的回归无疑是有意义的。他们已经不再是技术的奴仆，也不再需要通过夸张的极端的姿态来证明自己。从这样一种"在边缘处叙述"的写作姿态出发，我们发现，"边缘化"也正是新生代作家的一种最根本的文本叙述立场。这个立场包含着互为因果的四重内涵，即心灵化、个人化、经验化和民间化。[①] 王干在评论鬼子的作品时指出它"叙述之外的叙述"的特点。小说作为一种叙述的艺术，当把它的叙述负担加到它的极限，它势必发生裂变，这一裂变肯定会改变原来的气质和成分，从而产生新的效应。鬼子的近作由于摆脱了初期小说那种只在叙述层面上做文章的单向性思维，开始进入到一个较为自在、自由的叙述境界。它的特点是关联、复调、镶嵌。关联就是把叙事人和人物命运相关联，在《农村弟弟》中，"我"不只是一个叙述者，而是事件的参与者，因为一撮毛是"我"的父亲和前妻生的儿子，这种血缘上的关联增强了叙事人和作者的混合，加入了弹性空间。复调便是在小说之内重新叙述另一篇小说，形成套层结构，让人物的命运与这篇小说纠缠在一起，《苏通之死》有一章就叫《苏通的小说》，苏通构思的那篇中篇小说便与人物的命运构成了一个参照，小说里的

---

① 吴义勤：《在边缘处叙事——九十年代新生代作家论》，《钟山》1998年第1期。

小说也成为了小说的内容。小说的命运又隐含着人物的命运，这使小说排除了“自恋”的可能，扩大了内在的张力。复调的另一种方式就是找两个时空发生的事情然后置放到一起叙述，形成某种纠缠和距离，比如“我”在转述那些人物的命运时就常常处于另一种时空之中。镶嵌也是小说制造隔离的手段之一，《苏通之死》里虚构的苏通与真实的苏通的交叉出现，让文学本身的信息扩散到小说之中，从而增加扑朔迷离的氛围。鬼子这些叙述技法大多可划到“元小说”的范畴，“元小说”近年成为小说家们热衷的方法，但大多停留在技法层次，很少探索它在叙述之外的意义。[①]

也有的论者提出了一些具体的叙事方法类型，如反讽叙事、诗意叙事、寓言叙事、戏拟叙事等。一方面描绘出黯淡、残酷、荒诞的世界景观，辐射出惶恐、焦虑、绝望的情绪；另一方面字里行间又流露出冷嘲和幽默，这种反讽的写法深刻地揭示了现象与本质、意图与结果的错位。卡夫卡《变形记》的反讽式叙事则是在一个令人压抑而悲凉透顶的故事中把玩有趣的或者说无谓的细节。这种典型的卡夫卡式的反讽与其叙事方式密切相关。他放弃了传统小说里面惯用的全知和旁知视角，基本采用人物视角或说内视角，让叙述者与主人公格利戈尔认同，而且既认同其人性又认同其虫性。格利戈尔一方面要具备甲虫的习性，另一方面又跟人一样思维，但他对自己变成虫这一事实不从根本上加以反思。他只知道虫身在当下时刻对自己意味着什么，从不思考变形对其未来及整个生存的含义。这种分裂的意识导致了分裂的文字，所以小说中出现了虫性与人性、大祸临头与拘泥小节的强烈反差。[②] 类似的反讽叙事已成为众多作家的叙事追求。诗意叙事要求在理论与文学的结合，杂谈与故事的结合，虚构与纪实的结合，梦幻与现实的结合中寻求实在性与非实在性的统一，诗意叙事的审美优势就存在于“诗意”与

---

① 王干：《叙述之外的叙述——评鬼子的小说》，《南方文坛》1998 年第 1 期。

② 黄燎宇：《卡夫卡的弦外之音——论卡夫卡的叙事风格》，《外国文学评论》1997 年第 4 期。

“叙事”所共同构成的张力之中。[①] 寓言叙事具有巨大的抽象概括力，作家阿来认为：“20 世纪的好小说大抵都与寓言有或多或少的关联，比如戈尔丁的《蝇王》、乔治·奥威尔的《动物农庄》和《1984》等等，自然也包括卡夫卡的作品。但另外有些作品却类同于在此基础上对已成型故事的再加工，犹如鲁迅先生所称的故事新编，或者借已有的故事框架进行自己的独特创作，譬如乔伊斯的《尤利西斯》等。”[②]徐肖楠的《晚生的现实主义——东西〈没有语言的生活〉的语言思考》分析了作家东西在该作中的寓言叙事。[③] “戏拟”即“戏仿”，就修辞意义而言就是通过对一定规范的仿用，产生一种戏剧化效果以实现对模仿对象的颠覆。这是现代派常用的叙事策略，刘恪在《蓝雨徘徊》中就用戏拟叙事手法写叙述者“我”登上寻找故事的火车，将叙述者的叙事活动引入故事层面的隐喻，以制造戏拟效果。在另一处写叙述者“我”翻看东家给的一本“黄裱纸的线装书”，其中有人注释了一些文字：“龙山退向远方，只有双调河从它的肋骨间流过来，浸润一片往事的土地，风流韵事潜伏在河沿的水藻下，思绪亲吻水意的时候，人类便再不可能和事物分开活动。”经打听，这些文字是一个叫晋崽的排拐子写的，再往后，读者又得知这晋崽只念过几年小学并把识得的那几个字又还给了老师。如此文雅的文字怎可能出自此人之手？这种文雅的注释性文句就是对作者或者说是叙述者“我”的话语的戏拟，一方面以各种极尽修辞之能事的陌生化语言营造一种诗意或文化氛围，同时又通过这种不符合人物身份的表述，宣告叙述者创作活动的真实与故事虚构之间的界限。[④] 晚生代作家李冯的戏拟小说则是对经典文学进行改写，既包括文学名著也包括著名

---

① 李凤亮：《〈红楼梦〉的诗意叙事追求及其美学阈值界定——兼对“诗意写实主义”作一种描述》，《红楼梦学刊》1997 年第 4 期。

② 冉云飞：《通往可能之路——与作家阿来谈话录》，1999 年 7 月 10 日《文艺报》。

③ 徐肖楠：《晚生的现实主义——东西〈没有语言的生活〉的语言思考》，《河北师专学报（社科版）》1997 年第 4 期。

④ 张俊苹：《时空漩涡中的零散诗意——从修辞论美学看刘恪〈蓝雨徘徊〉语言探索的先锋意义》，《浙江学刊》1999 年第 2 期。

历史人物的传记材料。其叙事策略是把不同经典文本的材料重新组合、拼贴,结构成一个新的文本。

七、继承与发展

对于我国传统叙事理论的整理研究,一直来比较薄弱,但近年来有了很大改观,出现了杨义的《中国叙事学》、陈平原的《中国叙事模式的转变》等一些有深度的论著。像郭英德还根据"六经"及《论语》、《孟子》、《荀子》等先秦儒家的主要经典文献,对中国叙事思想做追根溯源的研究,从叙事本体论、叙事价值论和叙事方法论三方面阐述了先秦儒家的叙事观念。先秦时期并无叙事之说,"叙事"一词,始见于唐人刘知几的《史通》。所谓叙事,就是按次序、有条理地记述事情的经过。①儒家叙事本体论:一是博采精选,翔实可靠;二是善恶必书,纪实征信。②儒家叙事价值论:"寓义于事"或"借事明义"。③儒家叙事方法论:"述而不作","隐约其辞","微言大义","春秋"笔法。[①]

由于中国古代的尊史传统,历史叙事和叙事史学唯我独尊,因此,诗歌叙事和叙事诗学最初是寄生在历史叙事和叙事史学中的。事实上,中国的叙事诗学是从诗之外的小说戏剧等写作经验中生长出来的,而小说戏剧的母胎更像是史传而非诗歌。因此,以小说戏剧论的样式而出现的中国叙事诗学的形成史就是既依存又偏离史传叙事理论的历史。在中国古代文论有关叙事学的资料中,小说点评所包含的叙事学思想最为丰富。刘春生在《金圣叹小说叙事技法论评述》[②]一文中,充分肯定了金圣叹的小说点评提出了小说叙事学的许多技巧方法,如视角、倒插、弄引、獭尾、作对、草蛇灰线、鸾胶续弦等,这是对叙事学的贡献而不是"八股章法"。陈果安则在金圣叹的有关论述中发现了一个对叙事学而言很为重要但又至今尚不为人注意的论题:大量非情节因素

① 郭英德:《论先秦儒家的叙事观念》,《文学评论》1998年第2期。

② 刘春生:《金圣叹小说叙事技法论评述》,《国际关系学院学报》1997年第3期。

向小说文本的渗透，是现代小说艺术的一个基本特征。然而时至今日，尚未见到有人对小说的非情节因素作出全面系统的专题研究。令人感到惊叹的是，早在明末清初的金圣叹，不但对小说的非情节因素给予了高度重视，而且对它有着全面、充分的评点。他所提出的闲笔论，是有关非情节因素的系统理论。他不但把非情节因素看作小说艺术一个有机的构成部分，而且对非情节因素的审美功用作了详细、充分的解说。金圣叹从三个层面论及了非情节因素：其一，非情节因素能"闲处蹙出奇景"，提供故事情节之外的审美因素和审美画面；其二，非情节因素能丰富故事情节，增强故事情节的生活实感，使"事情如镜"；其三，非情节因素虽然游离于故事情节的因果链，却是小说一个有机的构成部分，同样渗透着作者的艺术匠心。[①] 八十年代以来，小说点评开始受到人们重视，一些有价值的点评本、会评本得以出版；其搜辑、校勘、整理工作也逐步展开，并有《中国历代小说序跋选注》、《张竹坡评金瓶梅辑录》、《中国历代小说论著选》等著作问世；一些专著，如《中国小说美学》、《古小说论概观》、《中国古代小说理论史》、《明清小说理论批评史》、《中国古代小说艺术论发微》、《金圣叹的小说理论》等，也先后出版；至于专题论文，更是时见于学刊，且日见其深度广度。但综观近十多年来的小说点评研究，诸家均从传统的文艺学、美学的角度立论，对明清小说点评所蕴合的丰富的叙事思想叙事理论发掘不够。如能加强这一方面的研究，那将是很有意义的。[②]

有的研究者还利用现代叙事理论在古典作品中读解出了新的社会文化和艺术审美内容，论者从《老残游记》的一个叙事大失误谈起：从八回至十一回，整整四回离开了老残的视野。作品在限制叙事的框架里出现了一个全知全能的叙述者去写桃花山的故事，这是颇为令人费解

---

① 陈果安：《金圣叹的闲笔论——中国叙事理论对非情节因素的系统关注》，《湖南师范大学社会科学学报》1998 年第 5 期。

② 赵炎秋、毛宣国、墨白、陈果安：《挖掘叙事学的中国之源——中国古代叙事思想研究笔谈》，《中国文学研究》1998 年第 1 期。

的。刘鹗既然将作品命名为《老残游记》，既然决心让老残“游”着去看世界，又为什么要在老残的眼光之外去安排另一部分故事？以刘鹗在作品里表现出来的艺术天分，只要稍加注意，是不难解决这个问题的。论者认为这个“失误”恰恰是真正解读《老残游记》、解读刘鹗的最佳入口。在老残的“视线之内”，他作为现实社会的一个游者，一个医生，所看到的只能是现实的残酷和社会的苦难以及官场的丑恶；而和谐自由美如仙境的桃花山是不能被叙述者老残看见的，它只是作者的理想之梦。这就是刘鹗之所以不惜牺牲结构的统一写出老残视线之外的桃花山的原因所在。①

如何克服西方叙事学早已暴露出来的缺陷，吸收和融通中国传统文论中丰富的叙事学成果，这是大家都很关心的发展叙事学的重大问题。西方叙事理论正式形成于 1969 年，经过近三十年的发展，已经达到了比较成熟的阶段，但其缺陷也逐渐明朗。其一，西方叙事理论偏重于形式分析，未能与审美批评有机结合起来。形式分析虽然深入细致却难以对作品作出有说服力的审美评判。其二，西方叙事理论有抽象化的趋势，各种规则越来越细，越来越繁琐，有些部分实际上已经脱离了一般读者，成了只有专家才能操作与理解的东西。这两大缺陷在西方叙事理论自身，目前还看不到克服的曙光。而中国古代文艺思想一贯强调天人合一，形神兼备，气韵生动。研究中国古代叙事理论，对于克服西方叙事理论的局限，发展与完善现有的叙事理论，是大有帮助的。因此，问题的关键不在中国古代有无叙事理论，而在我们是否研究和怎样研究。从研究过程看，可以分为三个阶段。首先是发掘、整理，通过认真的研读，把古代文论中原生态的叙事思想和古代叙事作品中叙事方法与技巧的具体运用找出来。其次是分析、提炼。第一阶段所搜集的材料还是原生态、现象性的，有的可能具有比较明确的理论表述，有的可能只是隐含了一定的叙事因子，这就需要运用当代叙事理论

① 程文超：《“游”者的视线内外——〈老残游记〉的文化思考》，《中山大学学报（社科版）》1998 年第 2 期。

去进行分析、总结、提炼，去掉那些模糊的、不相关的、不科学的部分，将其所包含的叙事因素与叙事思想用明确、科学的理论语言表述出来。第三是融会发展。经过分析提炼，中国古代叙事思想从原生状态转换为科学的理论形态，但它们还是分散的、不完整的，因此，尚需融会、贯通、发展。这里的融会与发展有两层意思：其一，是指中国古代叙事理论自身的融合与发展，即通过一定的归纳、整理与恰当的推衍、发展，使其形成一定的体系。其二，是指中国古代叙事理论与当代叙事理论的融合与发展，用当代叙事理论烛照古代叙事思想，同时又吸收古代叙事思想的营养，对当代叙事理论进行修正和发展，从而使它们相互生成。自然，这三个阶段并不是互相孤立，依次进行，而是互相联系，交错发展的，你中有我，我中有你，但又有着大致的分野和顺序。我们谈文学理论的现代转换问题，研究中国古代叙事理论，也是这种转换的一个组成部分，理应纳入我们的视野。[①]“九十年代的小说艺术是综合的艺术，是深化的历史阶段，而不是城头变换大王旗的时代。事实也似乎在证明着这一点。小说创作发展了二十年，转了一个圈，把过去斥责、抛弃的东西，今天又拣了起来。当然，这是一种在新的意义与层次上的某种复归。对于文学艺术创作来说，没有过时的形式，只有运用的好与坏的问题。也没有一成不变的艺术，都是处于发展创新之中的。”[②]小说创作是这样，叙事学的发展也将是这样。

（原载日本《中国古典小说研究》第6号2001年3月版）

---

① 赵炎秋、毛宣国、墨白、陈果安：《挖掘叙事学的中国之源——中国古代叙事思想研究笔谈》，《中国文学研究》1998年第1期。

② 韩鲁华：《西北小说研讨上帝还会发笑吗？——对陕西九十年代小说创作的思考》《小说评论》1997年第6期。

通俗文学的写作特点

新时期文学，从各个方面展现出自己的潜力，在纯文学创作取得长足进步的同时，通俗文学也放射着自己的光彩。可以这么说，纯文学与通俗文学的区分，是文学功能类型的被认识；纯文学与通俗文学的发展，是人们对文学审美本质的不同侧面的强调。

纵观中外文学史，自古就有纯文学与通俗文学之分。通俗文学包括说唱文学、传奇文学、社会小说等。古代的歌、谣、曲子、话本、拟话本、章回小说、南北戏曲以及谜语、笑话、民间文学等，都属通俗文学的范围。现今的通俗文学，以流行小说为主体，如历史演义、社会小说、侠义小说、公案小说、言情小说、科幻小说、推理小说等等，还应包括流行歌曲的歌词、大多数电影剧本、戏剧剧本，以及曲艺中的文学剧本和民间故事等。

虽然我们都读过不少通俗文学作品，也能较为准确地区分一个具体作品在纯文学与通俗文学之间的归属，但如要我们较为概括地讲清通俗文学的特点，那恐非易事。而通俗文学的写作特点，又只能是掌握了它的文体特点之后的事。

通俗文学由于它并非某种体裁的规定，向来较难用静止的、划一的标准来衡量，而是必须与读者群联系起来，它体现出读者与作品的一种关系。郑振铎在《中国俗文学史》中说，通俗文学是指"为大众所嗜好"、"所喜欢的"、"大众的文学"。那也就意味着，如果读者大众起变化，通俗文学所指的具体作品也就必定会起变化。如《水浒传》、《西游记》原来都是流传于民间的通俗文学作品，但由于后人审视眼光的不同，而逐渐成了经典作品。有些当时的通俗作品，由于语言的演变，对古人是通

畅明白的，对今人却变得艰涩难解，那也会脱离通俗之列，像在敦煌莫高窟藏经洞发现的四万多件遗书，这些当时的通俗文学都因此而变成了今天唯专门学者才看得懂的典籍。

这种在通俗文学上所体现出来的读者与作品的关系，又是一种什么关系呢？用德国理论家姚斯的话来说，就是："通俗或娱乐艺术作品的特点是，这种接受美学不需要视野的任何变化，根据流行的趣味标准，实现人们的期待。它能够满足熟识的美的再生产需求，巩固熟悉的情感，维护有希望的观念，使不同寻常的经验像'感知'一样令人喜闻乐见，甚至可以提出道德问题，但只是作为一种预设的问题以一种教育方式'解决'这些问题。"（姚斯：《走向接受美学》）姚斯认为读者的文学阅读经验肯定给读者构成某种思维定向，符合这种思维定向的，读者便可毫不费力地接受；如果是有违于这种思维定向的，读者的接受便产生困难，当这种困难被克服读者便会有"发现的喜悦"，这是在纯文学中的情况。当然如果说这种困难太大，以致读者无法克服，那么，作品就不被理解。而通俗文学，读者接受时几乎没有困难，内容和形式都符合读者的思维定向，无论是作品中所表述的对于世界的看法或这些内容借以展开的形式、语言，读者都能理解（理解不等于赞同），那便是"视野"符合"期待"。这类作品只要求消费者的满足，而消费者也确实能在其中得到满足。这种能使读者得到满足的内容或形式慢慢凝固起来，作用于作者，如此互相影响，也便形成了通俗文学的某些特有写法。

内容的模式化，是通俗文学写作的一大特点。武侠、言情、推理、科幻、黑幕等，是从大处划分出来的题材模式；每种题材模式中，又可划分出更小的情节模式，而在情节模式中，又可划分出更小的起、承、转、合模式和细节搭配模式。内容的模式是由于作者把生活进行某种理想化而得出来的，这种理想化把复杂的生活按单一尺度分解，进行提纯处理，对人的某种本质力量任意加以强化，或把人的某种生存状态"抽象"出来。如武侠小说，就把人的力量超现实地放大，但人还仍然是人，如果处理成非人，那就不是武侠，而成了神怪。再如言情小说，则是把人的性爱这一生存状态从现实中"抽象"出来，单方面加以放大，但人物还

仍然是在人间，如脱离人间，则到了仙境，然而这人间又不似现实，因为在现实中，是无法找到那些整天卿卿我我，似乎除了谈情说爱就无事可干的人的。由于生活现象的相似，更由于通俗文学在创作与欣赏中的特点所使，突出地表现为一些情节模式。在武侠类型中，反败为胜是一种常见模式，或辅佐帝王，或匡正除邪，或苦修得道，或争夺霸主，少不了几起几落，方能功成业立。在言情类型中，好事多磨是一种常见模式，青梅竹马也好，邂逅相逢也好，等情浓意切时，总要将天灾人祸安插其间，辗转蹉跎，直到有情人终成眷属为止。在通俗文学的情节模式中，更细一点还可分成"寻物"、"换位"、"报应"等模式。寻物模式中的"物"，可以是传国玉玺，也可以是祖传秘方，可以是金银钱财，也可以是武林秘笈，可以是情爱的信物，也可以是信念的化身，其结果往往是"踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫"。换位模式是指调换身份地位。皇帝或钦差大臣微服私访，王子与庶民之子调包换位，主仆之间阴差阳错，同胞孪生莫辨真假，有这些"套子"与没有这些"套子"大不一样，有时"套子"本身就成了矛盾冲突之发源地。内容的模式化甚至在细节的安排上也能见出，武侠小说中对于人物功力的状摹，言情小说中对于人物相貌的描绘，相类似的细节可谓比比皆是。各种各样的模式还可以举出很多，但仅此已能说明问题。

人物的类型化，也是通俗文学的一大特点。当把现实中的人物进行提纯处理后，所得自然就较类型化，抽取的是某类人的最有代表性的特征，诸如高尚、勇敢、吝啬、凶狠等等。在尖锐对立的矛盾基础上，展开正与邪、忠与奸、善与恶、美与丑、勇与怯、好与坏的斗争，这是通俗文学的主要内容，也是作品结构的基本格局，表现在人物关系上即是一正一反的矛盾组合。如《说岳全传》，以岳飞为一方，有岳母、周侗、牛皋、汤怀、王贵等，代表正义，以秦桧为另一方，有张邦昌、万俟卨、张氏、大金君臣等，代表邪恶。忠奸对立、黑白分明。这种类型化是在人物塑造上表现出来的大众爱憎情感的反映，如果是现实生活中活生生的人，那必然本身就是个复杂的矛盾统一体，真实的人往往很难截然归之于黑或白，可谓灰色居多，用列夫·托尔斯泰的话来讲叫作"时而是恶魔，时

而是天使”。所以在纯文学创作中,黑白分明的人物越来越少,类型化渐由典型化所代替,但欣赏多种性格侧面矛盾统一在一起的典型化人物,显然需要更高的艺术修养和更多的智力投入,这就与大众的期待视野拉开了距离。

形式的传统化,这是通俗文学的又一大特点。人们都说,语言是一个社会中最稳固难变的东西,但我们可以说,通俗文学的形式是一个比语言还要稳固难变的东西。前面曾提到的敦煌莫高窟中的通俗文学就是显例,从唐朝到现在,语言的变化已使常人难解这当时的俗文学,但只要一翻译成现行的话,任何人都可以容易地欣赏。当然,这种“稳固难变”并不是说通俗文学的形式就千百年来毫无发展。应该说,它还是在缓慢地发展的,但这种发展比起纯文学的形式发展来,却有很大的不同。这不同特别表现在:第一,纯文学的形式发展是以对已有形式的抛弃作为前提的;而通俗文学的形式发展却是以对已有形式的接纳作为结果的。第二,纯文学的形式发展是以与当代人的期待视野拉开距离为目标的;而通俗文学的形式发展无论如何不能越出同时代人的期待视野,只有等当代人的期待视野被纯文学的形式试验拓宽了,通俗文学才得以在已被开垦的土地上耕种。这有点像俄国形式主义理论家托马舍夫斯基的观点:“天才的出现总伴随着一场文学革命,它推翻占统治地位的规范,推出某种以前次要的形式……经过后继者反复地综合,曾经一度作为独创、革新出现的东西又过时了,成为一种规范的传统。因而,后继者打破了他们同时代人的原有趣味,使大众无法感受到他们所模仿的伟大典范的美学力量,他们败坏了他们大师的名声。当然,这一过程往往需要很长时间。”细心一比较,又能发现好像并不完全是这么回事,纯文学的形式发展的确必需与“文学革命”相伴而行,而通俗文学的形式发展并不会败坏他们大师的名声,反倒是扩展了他们大师的名声。如金庸、琼瑶都是以往武侠、言情的传统形式的继续者,并无多少创新,其高明处主要表现在对已有形式技巧的综合上。所以,在通俗文学的写法上,其笔法、辞法、章法都是传统的。常用笔法有叙笔、正笔、反笔、倒笔、插笔、补笔、明笔、暗笔、简笔、惊笔等;常用辞法有对偶排

比、误会巧合、对比衬托、托物拟人、铺张烘托、梦境幻觉、欲擒故纵、曲折翻腾等；章法有：坨子、回目、拨口、牵关、悬念、包袱、扣子等等。像传奇类文学作品的写作，就确有“魄按惊奇离合悲欢”的八字诀窍。“魄”指作品魂魄，即内容要旨；“按”指作品的线索，理顺脉络头绪，设置伏笔照应；“惊”指情节的惊险曲折；“奇”是出奇制胜，千变万化，勾起读者悬念叠出；“离”是结构线脉的分离，也是人物关系的分离；“合”是结构线脉的汇合，也是人物关系的汇合；“悲”是悲剧性的情结、情感、氛围；“欢”是喜剧性的情结、情感、氛围。只要抓住这八字狠下工夫，作品的传奇性也便自然形成。

语言的单义性，是通俗文学的明显特点。这单义性，并不是要求语言像科学术语一样只能有固定的一种解释，而是与纯文学作品中的语言相比，它的可解释范围是非常狭窄的，所指向的内容都非常明确，不像纯文学作品那样可在人的心理世界或社会现实中引发出那般众多的阐释可能性。以往，人们都是从“口语化”、“生活化”这些角度来规定通俗文学的语言的，可事实上我们可以发现，“口语化”、“生活化”是现实主义作品语言的最显著特征，相对而言，通俗文学作品的语言反倒不是那么“口语化”、“生活化”的，如比较金庸与老舍，琼瑶与张洁，这种区别就非常明显。与内容、人物的理想化提纯处理一样，语言也被理想化地提纯处理了。金庸追求一种文白相杂的古朴，模仿昔日的古风俗谈，其实只是虚拟而已；琼瑶企望一种文情相谐的诗意，营造一间间爱的小屋，其实无非幻境而已。这些，与现实生活都有较远的距离，说它们“口语化”、“生活化”，不过是语言单义性带来的明白易懂所造成的一种错觉。通俗文学的语言往往只有一个层面，不注重在“陌生化”方面下工夫，也不注重在“隐喻性”方面下工夫，靠的是语言所提供的形象层面本身所具有的离奇，造成与日常生活的反差，所以，读者几乎不会遇到什么阅读障碍。那些在文学创作中，由于许多人的反复运用，实已丧失了新鲜感的词语，在纯文学创作中是被竭力排斥的，即使需用，也是极为谨慎，以免被人讥为“陈词滥调”。而在通俗文学创作中，一般没有这种讲究。

从这些关于通俗文学的特点中，似乎很难看出它的魅力，按理说，如此“模式化”、“类型化”、“传统化”、“单义性”，又怎么可能使那么多人爱不释手？如果打个比喻的话，可以把它比作“语言”，语言中有词汇，也有语法。从词汇来说，每个词各有所指，按照语法进行组织，就可以表示各种各样不同的意思。而通俗文学中的某些特定人物、情节、细节、物象等，其实也如词，代表一定的意思，通过特有文法进行组合，就会有各种不同的结果。这正如一块魔方，可以拼接出无数种组合形式。那么，这些组合形式相互间有没有优劣之分呢？如果没有，那为何作为通俗文学的作品相互间却有优劣之分；如果说有，那区分组合形式或优或劣的标准又是什么？这些问题都关系到创作思路。

德国海德堡大学教授哈特，曾把读者区分为这么一些类型：逃遁型，使他们感兴趣的是逃避现实，阅读目的是为了减轻心理压力，唤起想象；补偿型，兴趣在于消遣，阅读目的在于恢复精力，转移日常生活的压力；实用型，兴趣在于信息，阅读目的在于扩大知识，提高修养，形成看法；文学型，兴趣在于美学，阅读目的是享受，提高感受能力；知识型，兴趣在于知识，阅读目的在于探索真理，启蒙，认识世界。

如果不是简单机械地理解这些类型，而是看到它们尽管相互关联，但在人们的日常阅读中又的确是有所侧重的，那么，不难看出，通俗文学的读者类型更多地集中在逃遁型和补偿型。哪怕同一个人，他完全把通俗文学作为一种知识来接受，或仅仅只当作一种信息，但他要么是不太容易得到审美享乐，如果得到了，那往往是在他几乎忘了自己原本是为了“知识”或“信息”而来的。

“逃遁”是为了躲开人所害怕的，“补偿”是为了获得人所希求的，它们一正一反，启发我们找到通俗文学创作的“词汇”和“文法”，那就是抓住人的基本生存状态，加以娱乐性地处理。所谓人的基本生存状态，就是人生一世，个个都会碰到的一些东西，如生老病死、妻子儿女乃至权力利害等等，其中又数性爱和暴力最为基本。这一方面使得性爱和暴力几乎成为文学的永恒主题，尤其在通俗文学创作中，另一方面，如果将这人类的两种最基本的能力抽象出来加以发挥，那就有可能坠入纯

粹以“性爱”或“暴力”为内容的作品，这种作品恐怕已不能再算作通俗文学，而应称作“色情文学”或“暴力文学”。从这里又可看出，这种对通俗文学的兴趣，主要是植根于人的本能之中的，是对人的本能的强化。而纯文学呢？似乎更多的是在形式上，在人的智力一端做文章，如果那些形式的变化，都能触及到人性本能的方面，那会被通俗文学吸收，而那些光为玩形式而发明的技巧，尽管很可以造成所谓“陌生化”的效果，但却难以长久，很快便湮没了。

通俗文学尽管古已有之，但长久以来，由于没能真正认识到文学的娱乐功能，可以说，真正的通俗文学从建国以来几乎是空白。新时期以来，人们越来越认识到，文学尽管有认识作用、教育作用，但它的最为独特的，也是别的语言文字作品所无法替代的功能，就是文学的娱乐作用。这便造成了新时期最为繁荣的通俗文学热。当然，这种热还仅仅热在创作方面，只有在理论研究方面也热起来时，我们才能真正认识它的写作特点，也才能更好地进行写作。

被放逐的灵魂

——评吴正长篇小说《逆光中的香港》

香港作家吴正先生的长篇小说《逆光中的香港》，在浙江文艺出版社出版后，又被台湾希代出版有限公司更名为《上海人》出版。在台湾版封面上，赫然印着这样的评语："上海人——《京华烟云》后最动人的长篇巨著。"

一

> "从一个权之轮子飞旋的陆地，我们来到一个钱之杀声震天的岛上。"

男主角李正之做了二十年的梦，终于获准去香港与父母亲团聚。当他跨上罗湖桥，到达两拱桥铁桥桥身的交接处时，作者这样写道："那儿，就在桥面上，有一条约十厘米宽的不锈钢长条拦腰把桥身切断，这儿就是中国与整个西方世界的分界线了。"他突然停止了向前的脚步，一个九十度的转身，向着那两拱桥梁的相衔接的中央走去，"而那条不锈钢长条正从其中通过……他发觉自己的两只脚正一面一只地叉立在不锈钢的两边。"这是人物的一个动作，情节中的一个细节，阅读时大脑屏幕上闪现过的一个镜头，但实在是全书最重要的形象蕴意的聚集显现。

李正之与两个女主角——章晓冬和吴乐美都属于"共和国同龄人"这一代。他们的人生态度都恰好成形在十年"文革"的精神断层中，这

一代人，无论被贬之为“垮掉的一代”也好，还是被尊之为“思考的一代”也好，但既不同于上一代也不同于下一代却是众所公认的事实。与上一代比，他们不能像李父那样温文雍容地拼搏于商场，安适于稳实的生意和康乐的家庭；也不能像章父那样在恶俗电视前拍案而起，断然与港式生活绝交，拂袖而去重归大陆，以终日奔走于有名无实的社会活动中而心安理得。更不能像下一代一样，没有昔日的牵挂，可以把传统的一切像穿破了的臭袜子一样毫无顾惜地扔掉，而是对该诅咒的过去，一面祈求着不要再有流回来的一天，一面又因了自己的童年和青春而难割怀念；对于眼前的现实，一面不得不在妥协中求生存，一面又因了早已竖立的理想标尺而衡量出种种的格格不入。这代人的灵魂注定了要被绑缚在反向而驰的几匹马上受分尸之痛！这是个尚未被深入发掘的时代性主题。吴正的小说因了它特殊的选题角度而给这一时代性主题洞开了一扇窗子。

任何时代的中国人，都没能像作品中主人公那一代人那样，在如此急遽变幻的人生体验中感受整个精神世界的畸变、崩坍、错置与重建。李正之他们更多了一层，他们还得在自小长大的故乡和遥远陌生的他乡的矛盾中，作出去留选择，目的是想逃脱权之轮子的辗压，寻觅一方自由的乐土，而严酷的现实却是，使他们跌落在“一个钱之杀声震天的岛上”，灵魂被囚陷在新的牢笼之中。

李正之是在一种犹如陀思妥耶夫斯基笔下的拉斯柯里尼科夫所陷身的那种恐怖绝望氛围中，突然被通知获准去香港的。为了使香港的双亲能品尝忽从天降的欢喜，他煞费苦心地自导自演了一场悲喜剧：他不拍电报，不打电话，不坐“的士”，不找向导，风尘仆仆，汗水淋淋地在半夜时分，用拳头擂响李家“那扇足足有五十公分厚度的实心雕花门”。但这西方世界第一次向他敞开大门，让他看到的却是消解了他全部热情的冷冰冰的面孔。虽然这种被异化扭曲的父子感情并非当事人本意，但这两代人的隔阂，同时包括两个世界的隔阂，远非一朝一夕所可消弭。他违拗父亲的意志，不在自己公司上班，却在《星岛日报》的“求职”广告上寻得“广智图书发行有限公司”，立志用自己的意识和独特方

式打开新世界的大门，但是，新世界则陷他以“孤独”，他成了人海中的孤岛：在父母身边，他反觉得自己是在作客，老想着自己真正的家是在上海，“最令他感到痛苦和暴怒的是：诗的灵感似乎一下子地与他绝了缘……他觉得自己已完全地失去了自由，不是身体，而是思想与灵魂”。

章晓冬本与香港无缘，但却以一个女人最便捷的方式去了香港，这对于一个内心如此高洁的女子来说，好像显得有点不可思议。但她到了香港后，她的所做所为所思，则是出人意外又合乎情理地顺着“章晓冬性格轨迹”展开、运动、延伸的。她与黄金富的婚姻，引发读者的是非常复杂的阅读反应。婚后寓居香港的她，既不懂广东话，又不认识街道，只能呆坐在狭小的斗室里面朝着那套雕花家具，偶尔打开电视机，使自己面对着那些不知所云的节目，“她又觉得自己像一个囚犯，一个不知道放监将会在何时的囚犯”。在作品的所有人物中，唯她禀有着最超尘脱俗的气质，然而却被命运按捺在最污浊粗俗的境地。不屈的性格使她冲出了丈夫设置的栅栏，但她却难以突破环境设置的樊篱，她只不过寻得了一个夜总会伴舞琴师的职位。她咽下了多少泪水，吞进了多少羞辱，为了爬出一只黑洞，她进入的是另一只。她变得对什么都不感兴趣，包括音乐。

尽管就个人的境遇来说，他们都创造了本来连自己也不敢企望的“奇迹”——一个实现了在半山区租上一间半室俯瞰海景弹琴的梦想，一个也开辟出了一处让商务与文艺这两个势不两立的冤家对头能共同栖身的领地，但他们的灵魂并没能得到安宁。且不说连他们自己也意识到的，在香港“有这份闲情雅致的人可能绝无仅有”，即使他们自己，在权与钱的夹击中，在理想与现实的搏杀中，那刻骨铭心的情爱，那魂牵梦萦的乡恋，那罗湖桥两边的变迁，那新旧交替的阵痛……都无时无刻不在骚扰着敏感的心。

二

“我必须将百千个已经形成了的诗核融化开，然后再均匀地稀

注进这一部三十多万字的小说中，让它的每一段、每一节都盎然着一种不可捉摸的诗的趣味。”

作者吴正于1978年初申请获准，由上海去香港定居，他的正业是经商，搞文学是工作之余在时间缝隙中偷得的生命价值的实现。本书是作者的第一部自传体长篇小说。一般来说，自传体小说容易被写得庞杂板实，尤其在向来较为缺乏自传性文学创作传统的中国。可这部作品，却被写得情味浓郁诗意盎然，这除了作者有着罗湖桥两边的丰厚生活体验，有着业余作家的回旋余裕外，更重要的，是因为作者是位诗人，有着诗人的气质与敏感，有着诗人超越“生活实体”而追求“诗的幻想”的天性。

作品从十年动乱结束不久的1977年隆冬写起，到1985年的阳春为止，整整八年，这期间世界发生了多么大的变化。特别是中国，在改革的大潮涌下，该有多少值得大写特写的悲喜剧发生。作者没有强己所难，为一个长篇的构架去硬搬轰动社会的大事变，尽管对长篇创作来说，有一个力镇全篇的情节大扭结更有利于高潮的统一，而是力避自传类小说的纪实性，不是倚仗传统写法中的情节性，而是扎根于感觉、情感、心理，醉心于灵魂的冲突而获诗意的升华，也就是作者在《后记兼鸣谢》中所说的“诗核”。

作者提到激发他写这本书的创作初念的1986年的重游杭州，款步在“一株杨柳一株桃”季节中的白堤上，“我的感觉敏锐极了，敏锐得时刻准备凌空起飞。”理所当然，这类感觉就成了他创作的基础，这与其他人的写小说是大异其趣的，这种对生活的切入，无论就他身历的生活感受面来说还是就他禀赋的生活感受性来说，都是最佳角度。这种对敏锐感觉的捕捉表现在作品中，就是将“诗”的心灵的触觉转化为“小说”的精细的心理描摹，儿女情、父子爱、乡土恋，都真真切切地凝固在那些琴声、雨声、人声，阳光、灯光、月光之中；都历历楚楚地漾溢在一笑、一蹙、一瞥，一石、一草、一木之中。当创作进入最佳状态，感觉会催发幻觉，并为幻觉所取代，以至真幻难辨，反幻为真。

作品中主人公的写诗体验，其实也就是作者创作作品时的体验："他飘飘然然地站起身来，像个梦游者。他要将房门推上，然后再将窗帘都遮起来。他要让这方天地与外界隔绝，然后使云层中的电离子的密度增加。……他全部的精神、视力都集中在了那只飘浮在空中的无形的目标上——他把它叫作'诗核'。"那是一种若即若离、若隐若显、若有若无的无形之形，无象之象，它将作者的整个人生体验吸附进去，散碎飘泊、游荡无定的感觉也因了这种"吸附中心"而聚合成熟为一个血肉之躯。如果说儿女情、父子爱、乡土恋是全书的三个大"诗核"，那么，在那些章章节节里，又布设着许多个小"诗核"，它们把无数感觉的细流汇聚拢来卷起一个个感情的漩涡，不是让读者在起起伏伏的情节巅峦上得攀援之乐，而是让读者在叠叠荡荡的情感波涌中得沉浮之快。如从开篇起：李正之为伪装"间歇性精神分裂症"，自恐败露等待逮捕，得到的却是梦寐以求的赴港通行证时的狂喜；驻足罗浮桥，将跨出的一只脚慢慢抽回，默祷自己仍站在中国土地上时的眷恋；煞费苦心精心营造骨肉团圆的戏剧性高潮，要给双亲以惊喜却换得大失所望时的稚子之心；两个主人公在夜总会的舞厅里重逢，如两颗迷失在太空的流星碰撞在一起，章晓冬于悲喜交加中不顾身外一切弹奏"北风吹"狂想曲时的内心颤栗；李正之为情和欲所煎逼，苦苦挣扎于章的磁力场中，最后任由自己理智的"马其诺防线"彻底崩溃时的强烈宣泄……一浪接一浪犹如江河水，推推涌涌地前行。同时，也让那些与"诗核"无缘或关联不紧的繁人琐事，那前前后后漫长八年之间的无以数计的实际生活的冗杂材料，沉淀于情感的波涛之下去了。

但是，尽管作者诗意高扬，而他并不因此疏离现实以求超脱。当大陆不少作家或标榜艺术的纯粹性而淡化现实追求空灵，或强调艺术的社会效果而粉饰太平只唱颂歌时，无论是对香港还是大陆，他都以一种强烈的介入意识鼓动着作品的现实批判力量。对港式生活，他一方面承认它有着允许各种各样的人物存在的自由，另一方面又谴责它不允许各种各样的人物发展的严酷。作者没有简单地推举出某个人物到前台来充当严酷现实的代表，而是让批判的火力散射进深厚的环境，天笼

地罩地弥漫着一种沉郁的气氛，围堵着一圈阴暗的背景，每个人都既受这环境的压迫，同时又在造成着这环境，甚至包括自己身边的亲人，如李父生前的对待儿子。与此相类的是作者对于人物赴港前的上海的描写，其实也是对于当时中国大陆的描写，人们刚从十年梦魇中醒来，惊魂未定，似乎一切都影影绰绰地在灰暗背景中晃动，也没有对特定人物的批判性描写。这种巧合，也许是出于作者对分寸感的把握，也许是出于作品视点在香港的限制。

对改革开放以后的中国大陆，作者的心情是复杂而矛盾的，反映在作品中是字里行间透露出一种大地复苏的春暖气息，不再让批判的火力散射入大背景，而是在诚挚深切的期许中夹杂者悲天悯人的焦虑与忧患。作品虽然没有直接去写罗湖桥此岸的改革，但是，作者抓住寥寥数人的行状，就活画出了改革过程中的某些侧面，深切地揭示了现实生活中的问题和矛盾，从一方小小的洞眼取得了洞中观火的功效。作为配角人物的杨重友，从这种意义上可以说具有很高的认识价值。他是一个典型，在新时期文学人物画廊中具有独特的意义。作品一开始，在同批赴港人员中，他第一个冲过罗湖桥，看到最后一个跨过罗湖桥的李正之与他同一班车时，他还自嘲："我想早点踏上香港的土地。谁知道第一个与最后一个并没有什么两样……"当他得知李正之家里是"有钱人"后，一面借一只虎的虎威去压倒另一只，一面热心地拉了侄儿要帮李正之找家；当他再次被李正之碰到时，他正在香港街头一面逃避警察一面偷卖走私表，不得不发出在香港"黄金真有那么地好拾呀！"的哀叹；而当他第三次被李正之碰到时，已是阔别七年之后，这个曾穷得赖皮逃房租的落魄鬼，摇身一变，竟成了××集团董事长、××公司总经理、××总裁、××主席和美、英、法、日、意联合投资公司驻港总代表，正在陪同上海外贸代表团观光香港；当他最后一次与李正之见面，是邀伙合做一笔"港币一亿，折合美金一千二百八十二万"的"大生意"，而本钱，只准备凑合美金三十万……他以一种与李正之全然不同的姿态闯荡世界，他除了与其他人一样承受过"文革"的磨难，同时，他还承袭了"文革"的邪术。在贫富悬殊、阶层森然的香港，虽含辛茹苦艰难奋战仍

没有可能实现的黄金梦，却让他在杀回老家——大上海之后轻而易举地实现了，这不能不算作个大大的嘲讽。他洋洋得意地给李正之教授做大陆生意的窍门，他滔滔不绝地向李正之宣讲的自修悟得的人生理论，都是奔流直泻淋漓尽致的文字，其犀利的笔锋不是在解剖“杨重友们”，而是撩开杨重友这类莠草，直指底下党的干部中那些中山装毕挺鬼胎子满腹的败类，他们才是莠草得以猛长的土壤。另外对黄金富的刻画，对陆姑娘的刻画，都给人以扑面而来的现实感。那自称在昔日上海“百乐门舞厅”中艳压群芳的陆姑娘，虽然全书中只直接露了一次面，但却给人留下掩卷不忘的深刻印象。

作者虽一再声明向来只写诗歌，创作小说属第一次，但文中除了精彩的诗意捕捉之外，也不乏精到的小说细节捕捉。李正之夫妇为帮章晓冬营救黄金富而重回上海，他们在上海机场候机厅里遇见“根富那一堆人”，大概可以算是全书最饱蕴小说味的细节：那老知青的“忆苦思甜”的训子方式，那小母亲的息事宁人的护儿举动，那不懂世事的孩子在委屈的呜咽声中的天真而又俏皮的反驳，都叫人忍俊不禁，其中又透发着饱醮甜、酸、苦、辣等人生滋味的无限感慨。

三

“诗、画、音乐是统一在美之空间的三项平行面：只在想象中的无限远处交合。力求在诗中隐现出画面，幻听到旋律，愈逼真愈强烈愈好；诗人用其功力，使美之形象脱纸而出，在失重状态下渗入其他平面之内。”

这段话是作者的美学理想，也是这部作品写作方法的最好注脚。

在作品的所有人物中，最闪烁着诗意光辉的恐怕要数章晓冬了。社会环境与人物本性之间的对立给她制造出一连串矛盾：外表与内心，理想与职业，操守与处境，爱情与婚姻，感情与金钱……强烈的反差使人物性格具有朝多个方向扩展的张力。在她面前像李正之这样的诗的

狂热追求者，有时也不禁显出卑微与俗气。她在任何生活的重大转折关头，都能那般处之泰然，如她当着李正之的面向黄金富提出想分居时，这句具有爆炸性效果的话语却是用一种"平静如镜面"的语调说出的。而在一旁的李正之，"他觉得血液全部流向他的脚底，然后流走；那几条贯穿在他腿肚里的筋络像被抽去了，两条腿软绵绵地，他再也站立不住了，他猛地向一张空椅中沉沦下去"。他根本不敢面对高潮的到来，当黄金富的怀疑对准了企图逃跑的他时，他那"正向后慢慢移动的脚步一下子加速成了一种连奔带跌式的后退，他向门口跑去，他害怕黄金富真会追上来。"当他们被命运强行割裂后又重逢，李正之瑟缩的欲望与晓冬坚毅的克制形成了鲜明的对照。甚至当父亲病重住院之时，李正之听到电话中章晓冬的嗓音，就连自己也解释不清地冒出一句"我这儿只是一个人"的暗示语，联系前面秘书转告他曾有个姓章的女人来过电话时的故作追索的装腔作态，都暴露着李正之的难以脱俗。尽管作者把两个女人都写成因为爱诗所以爱正之，其实，真正的诗应该是晓冬，她才具有诗的外形与内质，犹如诗一般地纯净、热烈、优美。

对这种种浓缩了的情感，作者并不以语言的诗的表现功能为满足，而是要在语言中激发出绘画的和音乐的表现功能。除了以人们的心理联想机能为基础，通过特征类比将那些抽象、模糊、无形、飘忽的理念、感觉、体验、欲望转化成具体、明晰、凝固、稳定的物形意象，并把这种处理作为全书的一种基本手法外，"在诗中隐显出画面"的效果还很得益于这样一种手法：固定某种物形意象，让它在作品中反复出现，以此对应于某种特定的人物、心绪、情感或境状。如作品中多次被彩绘出的"黄昏"景象，确是一个意味特别的时刻，在那辉煌与黯淡相交接的天幕的映衬下，男女主人公的命运分外鲜明地凸现出来：多一次渲染，多一层色彩，多一次描摹，多一种韵味。特别是章晓冬那披着落日余晖而来且去的身影，总让人牵萦着一丝苦涩而又甜蜜的无奈。

比起颜色和线条来，作者对音响、旋律、节奏显然有更细腻的感触和更深沉的体悟。翻开书页，随处可遇满醮灵气的音乐描写。音乐，是情感最直接最纯粹的形式，它与心灵的通路最近，但它又飘飞得最远，

它可以在诗文敛翅的空间翱翔。作者是要在诗中"幻听到旋律"的，可以这么说，是自始至终萦绕不息的乐曲旋律，构成了整部作品的情绪基调。

非常奇怪，吴乐美也是搞音乐的，她与李正之师从一门，但作者一次也没让她加入协奏，这与其解释成作者无意的疏忽，倒不如认为是有意的偏心。尽管作者曾在《后记兼鸣谢》中说明：自己生活中的太太，"她叫美美——不是乐美也不是晓冬，她是她俩的集合体，或者说她俩是她的分解存在"。但相形之下，如果说晓冬是首诗，那么乐美则是篇习作；如果说晓冬是支曲，那么乐美则是页填谱。比起晓冬来，乐美成了一个影子，一种理想的寄托，一条关于爱的注释。在作品中，有不少次的演奏《白毛女》中的"北风吹"狂想曲，其中数章晓冬在夜总会上，于绝望的孤独中重逢李正之的那次最叫人惊心，一连串音阶式的奔流倾泻的脆爆音符，诉说的是言语所不能诉说的一位女子的刚烈、倔傲、怨愤、抗争……作品中也有不少次演奏德拉德的"纪念曲"，其中又数章晓冬重回上海老家，在那与她有着相同命运的、"始终静止在嫁出与未嫁出这一条界线上的新娘"一样的钢琴上，在失望的等待中不知李正之即将叩响她家大门的那一次最令人动心，一个女人的全部柔情、幽怨、眷恋、期盼都在乐曲声中向人倾诉无遗。她独自弹奏着德拉德"纪念曲"的钢琴伴奏部，在不成旋律和仅供烘托气氛的和声群时停时现中，她却"逼真地幻听到一溪小提琴娓娓的幽诉就在她的身边发出。有时，提琴依靠着钢琴，有时钢琴拥抱着提琴——它们正活绕死缠在一起"，这全篇终了时的最后一次弹奏又恰好与全篇开篇时的第一次弹奏，即在同样的黄昏、同样的地点，甚至同样的空气湿度和温度中与李正之合作演奏这同一首乐曲的情节相呼应，堪称一处神来之笔。

整个长篇取"奏鸣曲式"结构，开头第一、二两章，如乐曲的"呈示部"，让三个基本主题——儿女情、父子爱、乡士恋——相互糅和此起彼伏地呈现出来；中间八章是三个基本主题的充分展开，在展开中，又并非每一章都平均地为三个基本主题着力，而是结合"回旋曲式"的结构特征，一章中让某主题反复叠现以保持叙事的统一，同时又插入各种各

样的“插部”以求舒展自如，扩大对生活的概括面；作品的末尾两章，又重新纠合了三个基本主题，纽结了各条主要的情节线索，如奏鸣曲的“再现部”，以完成对它们的最后强调。这种对称均衡的结构形式，不失一种传统的古典美。在“再现部”里，作为父亲李圣清与儿子李正之的联结是“日记本”，里面剪贴着诗，沟通着心；作为恋人章晓冬与李正之的联结是“十万元”，这表面上是钱，骨子里是情；作为同乡人杨重友与李正之的联结是“一笔生意”，一场爆发在两个人之间的争辩，实质是两类人对故乡、对祖国、对人民的截然对峙的态度。最后，李圣清的死，使父子之爱得到了升华；三个主人公重回上海，既是儿女之情的赎债，也是乡土之恋的还愿。

作者对诗、画、音乐之统一的追求，给作品蒙上了一层迷濛隽永的美，也给读者造成了一种阅读的“主体效应”；作者在创作过程中对“诗核”的强调，其更深的核心是“爱”，爱人，爱物，爱世界。从这种爱心，必然升腾起一种理想之光。它在现实的重压之下不甘熄灭，但愈是不甘熄灭，则愈加倍感重压之沉之广。也许作者连自己也没意识到这种矛盾在笔端的流露：李正之与父亲虽最终借助“诗”沟通了，但也最终没有机会表白，真正的思想交流却只能发生在一个生者与一个死者的灵魂之间；李正之与杨重友的“交战”，从一开始就陷入步步设防的退守，在严酷的现实面前，诗、善、理想包括良知，都显得那般苍白无力，当然，从人的精神世界来说，“李正之们”永远具有压倒的力量，但从人的现实处境来说，却不能不承认“杨重友们”以及其背后的可怕能量，很难说世界就不可能是“杨重友们”的世界。而李正之与两个“故乡”的眷恋着落、与两个恋人的情感纠葛，都在全书结尾时的一幅画面中得到了极富象征意趣的定格：正之、晓冬、乐美三个人的手紧紧地叠盖在一起——

> 生活的摄影机就在这一刻上停下了，于是，这三个人，这六只手，连同那一梭机头向上的波音七〇七以及一片瓦蓝瓦蓝的天空和黄绿相间的大地的背景都凝固在了一张无言的，或者说是千言万语也讲不清的相片上。

他愿它成为一个没有上文，也不续下篇的永恒。

在诗人眼里，这天地相衔的背景上，晓冬与乐美统一了，诗与爱融合了，这也就是美；然而，这种美最终也只能存在于“没有上文，也不续下篇”的瞬间。是作者的不甘熄灭的理想之光，把这一瞬间幻照成永恒，让注定永世放逐的灵魂，在这和协均衡的静谧之中安憩片刻！

（原载《小说评论》1990 年第 1 期）

“新写实”的美学品格

不管怎么说，“新写实”小说已构成为一种引人注目的文学现象。

这种文学现象的引人注目，不仅仅在于它拥有着一群实力雄厚的少壮作家，如方方、刘恒、池莉、刘震云、叶兆言、范小青、赵本夫、李晓……不仅仅在于它展示了一批新人耳目的丰实力作，如《风景》、《伏羲伏羲》、《烦恼人生》、《单位》、《艳歌》、《顾氏传人》、《走出蓝水河》、《天桥》……也不仅仅在于它被竖起旗帜，公开亮出某种理论宣言，而是在于它已经呈现、正在成形、颇蕴潜力的独具面目的美学品格。

一部作品或一批作品能否在文学史的长河中作为一种“类型”得到确立，首先取决于有无特异的美学品格。而美学品格的独立，则取决于三个方面：一、独特的对象世界；二、独到的审美意识；三、独擅的表现方式。具体到“新写实”，便是它的“实”新在哪里，它的“写”又新在哪里？

在经历了“伤痕”和“反思”的轰动效应，“探索”和“多元”的各领风骚之后，中国新时期文学在1987年跌入低谷。头几年热闹了一阵子的老手们的相对沉寂，倒正反衬出一批新人的崭露头角。刘恒的《狗日的粮食》（《中国》1986年第9期）、《伏羲伏羲》（《北京文学》1988年第3期），方方的《风景》（《当代作家》1987年5期），池莉的《烦恼人生》（《上海文学》1987年8期），刘震云的《塔铺》（《人民文学》1987年7期）、《新兵连》（《青年文学》1988年1期），叶兆言的《枣树的故事》（《收获》1988年2期），李晓的《关于行规的闲话》（《收获》1988年1期），等等，这些出现于1987—1988年之交的作品寻找到了一方被文学所遗忘的角落，那就是普通人的生存状态。

《狗日的粮食》叙述的是人与粮食的关系，那个被人叫作“瘿袋”的

女人，因为二百斤谷子做了杨天宽的老婆，又因丢了购粮证去寻了短见，她为粮食而来又为粮食而去，一辈子操劳忙累也就为一张嘴。《伏羲伏羲》写的是一出畸形的爱情剧，侄儿杨天青与婶母王菊豆的非伦理结合，构成了人的生命本能与传统文化规范的不可调和的冲突，最后以杨天青的自杀而告结束。《风景》说的是汉口河南棚子一个十三平米的板壁层里，一家十口令人窒息的生存困境和触目惊心的“窝里斗”。《烦恼人生》则摊出了一个普通工人从半夜惊醒又到半夜入梦的一天“生活流”。《塔铺》和《新兵连》，前者写一帮农村男女青年聚首高复班，为改变各自的生存环境而作出的努力，以及这种种努力中所包含的喜怒哀乐；后者则把一些家乡的伙伴拉到了远离家乡部队新兵连，在那里展开了另一种生存竞争，以及这种种竞争中所包含的甜酸苦辣。《枣树的故事》记下了一个叫作岫云的女人的“乱七八糟”的一生，她这一生因为几个男人而被搅得“乱七八糟”，但也由于与几个男人这“乱七八糟”的关系，她这一生才没成为空白。《关于行规的闲话》则把一笔与外商的三百万美元的巨额生意如何在不明不白的“权—利”交易中落了个叫人啼笑皆非的结局，这一原本的重大社会题材“消解”成一团“拉四岔五”的“闲话”。

同样是写“吃”，陆文夫有《美食家》，张贤亮有《绿化树》，但《狗日的粮食》中的“吃”显然与之不同。尽管陆文夫和张贤亮笔下的“吃”已写得叫传统文学惊诧，读者也奇怪怎么在一张嘴巴上可以耗费如许笔墨，但作者却是“醉翁之意不在酒”，在人的生理本能层面耕种，指望的却是社会政治层面的收获。同样，张贤亮的《男人的一半是女人》，表面上看来是写“性”，实质通过主人公性功能的丧失来隐喻畸形社会对人的压抑，材料本身的潜在扩张力与作者囿于传统创作观念而对其强行规范所产生的矛盾，在作品中留下了明显的裂痕。刘恒的《伏羲伏羲》也写“性”，他没有将它当作某种社会政治理念的喻体，而是看作人生基本过程中的一个重要环节，这样，人物就回归了自身，用不着代替作者做“粗工”去吃力地背负社会政治重荷。这种差别，正显示着新写实小说与传统现实主义小说之间在对象世界方面的差别。

赵本夫的这段话是很有代表性的:“我过去的创作基本上是现实主义的。我在创作中不愁没有故事,也没有生活枯竭的感受。但上了鲁迅文学院之后,也渐渐感到按原来的路子写下去不行了,倒不是为了赶时髦,只是觉得原来的思维方式、表达方法已不适应我们要反映的生活,即使写出来了也不是自己想的,所以憋了十个月没有写东西。后来写了《涸辙》,自己感到跟过去的作品有变化,写出了生活的‘原汁原味’。新写实小说的提出,我是很快接受的,特别是表现生活的原生态这一点是一致的,一方面可以细到毛茸茸,一方面又很大很朦胧,把生活本身丰富的原生态再现出来。”①

“生活的原生态”是什么,可能叫人费解,其实说白了,就是我们周遭的生活。写熟悉的生活,写周围的人们,这本来就是现实主义的基本命题,又何必要什么“新写实”来加以发现呢?事实上这并不那般简单,写自己周遭的生活,由于中国特殊的历史条件,可以说几乎苦恼困挠了几代中国作家,以至有的发出了这样的称羡与慨叹:“托尔斯泰、契诃夫、曹雪芹之所以写得那样好的原因,固然由于他们有伟大的天才,有学问,有修养,但他们有一个方便,他们是写他们生活周围的人,他们所写的人,都是有模特儿的,他们的模特儿不是堂兄,就是堂弟,不是表姐,就是妹妹。自幼就和他们生活在一起,他把这些人都摸透了,自然写来顺手,写得那样亲切。我们现在写的是什么人呢?写的是工农兵,写的是英雄,这些人在生活中是离我们很远的人。我们要‘下去’才能看到,才能听到;临时要写了,临时才去找典型,我们同他们在一起时可以把面孔搞熟,却不太熟。而我们身边的人,大部分是小资产阶级出身的知识分子、机关干部,也许这些人是可以写的。不过,我们现在还不想写他们,觉得没有写头,也不怎么爱他们。我们是没有亲戚的,一般同志关系的同志、朋友也少,老亲戚、老朋友是旧人物,也不是我们书中的主人翁。我们在这样一种环境里,却要写作,要写新人物,要创作英

① 阿源:《新写实小说漫谈》,《文艺自由谈》1990 年 1 期。

雄典型,的确是很难的。"[1]尽管难,还要写,放着好写的不写偏要孜孜以求这难写,这就是一种时代悲剧。新时期以来,"写什么"方向的种种限制是破除了不少,但多少年来养成的思维定势要改变却也很难。到1985年前后,各种学说思潮、创作观点的碰撞交汇,使中国当代文学产生叫人炫目的变革,主要出现了"内倾"、"先锋"、"寻根"、"纪实"四股创新流向。后来,由于"逆向思维方式"诱使各派各家各自寻找自己"深刻的片面",导致了四股流向在四个端点上的单向极化,同时也导致了在相反端点上的明显弱化:对于"内倾"流向来说是强化了自我意识而弱化了社会意识,对于"先锋"流向来说是强化了世界意识而弱化了民族意识,对于"寻根"流向来说是强化了历史意识而弱化了现代意识。这些都导致了现实意识的弱化。而"纪实"流向恰恰相反,把自己完全掩埋进现实世界,被真人真事束缚住艺术想象的羽翼,蒙蔽住洞察人生的眼光,尽管强化了此时、此地、此人、此事的现实意义,但弱化了彼时、彼地、彼人、彼事的永久普遍价值,丧失了在时间、空间和心灵三个维度上的张力。这样,一个巨大的矛盾被现实地推到了创作界和理论界面前:一方面是各家各派在各自的"深刻片面"上"钻牛角尖",极大地从整体上为中国文学艺术空间的拓广提供了新的可能;另一方面是各家各派出于各自的"艺术洁癖"所坚持的"近亲繁殖"甚至"自体繁殖",终于使自己陷入了日益入不敷出和创造力枯衰的窘境。于是,对立派别间的联手,冲突观点间的交融,龃龉方法间的互补便成为必需,而"新写实",正是这种大背景下的必然产物。

从广处看,"新写实"的确已成为一种创作思潮或倾向,如就"不同于历史上已有的现实主义,也不同于现代主义'先锋派'文学"[2]这一意义而言,"新写实"的波及面大得惊人,从老资格的现实主义作家陆文夫、高晓声、谌容、张贤亮、王安忆等到新崛起的现实主义作家朱晓平、矫健、李锐、朱苏进、周梅森等,都多少具有"新写实"精神,有的甚至可

---

① 丁玲:《到群众中去落户》,《丁玲论创作》,上海文艺出版社1985年版,第309页。

② 《"新写实小说大联展"卷首语》,《钟山》1989年3期。

以算作“新写实”的初发轫者。因为作为一个当代作家，他既不能无视世界现代文学的艺术发展，更不能无视现实生活中大量存在的平凡而尖锐的矛盾。从这一角度，把“新写实”归入现实主义的一种新发展也未尝不可。

从狭处看，“新写实”可以被看作当代小说艺术中的一种新类型。它描写的是普通人的生存状态，并特别注重人的生命本能陷入困境中的体验和冲突，或被称作“特别注重现实生活原生形态的还原”①。也有人这样概括它：“从直面现实之真诚、之凛然上看，它近似严谨的现实主义；从描摹生活之冗琐、之实确上看，它又迹近自然主义；然而从直感的介入、‘非典型化’的运用、注重生存状态和生命体验、追求深沉的反讽效果等方面看，它又掺和了许多现代主义所特有的艺术精神和表现手法。所有这一切，使新写实小说既构成了对于过去的陈旧的现实主义手法的反叛，又构成了对过于超前的现代主义手法的反拨，从而在一种什么都有又什么都不是的浑象融汇中使自己得以新生；确切地说，它不属于任何别的主义，它就是它自身：新写实主义。”②是否该称作“主义”暂且不论，但从中应可见出“新写实”小说的类型特点。

文学大体可以分为写实和写意两大类。同属写实大类的有古典主义、自然主义和现实主义，“新写实”在其中到底占据一个什么位置，这必须在比较分析中才能把握。古典主义克制个人情欲，崇尚理性，认为美是一种隐藏在变幻无常的现象后面的永恒不变的原则，让作者在审美感受中尽量剔除个人的主观情感因素，用艺术家所认为的“生活本质”去规范生活现象。自然主义满足于记录现实生活和表象，热衷于平凡的、偶然的、琐碎的事件和细节，在人身上只看到感受、本能而排斥理性，在处理生活现象与生活本质的关系时，恰与古典主义形成对照：滞止了对生活现象的展示而缺乏对生活本质的主动认识。现实主义侧重按生活本来样子来描绘生活，要求作家在审美感受的基础上，把对生活

① 《“新写实小说大联展”卷首语》，《钟山》1989 年 3 期。

② 白烨：《新写实小说带来了什么》，《当代文学研究资料与信息》1990 年 3 期。

本质的认识蕴含于对生活现象的描绘之中，追求着生活现象与生活本质的统一。"新写实"小说也以"写实"为宗旨，它的"实"与古典主义的"实"之间的根本绝缘是显而易见的，容易叫人混淆不清的是与自然主义、现实主义的"实"的关系。分析现有的"新写实"作品，可以绝大多数呈现出一个共同特征是：它也像自然主义那样热衷于生活的表象，热衷于平凡的、偶然的、琐碎的事件和细节，注重人身上的感觉、本能，然而它并不排斥理性，并不拒绝透过生活现象往生活本质深入的努力。所以，它与自然主义其实是貌合而神离，而与现实主义倒更多精神上的暗合。人们之所以对"新写实"与现实主义之间的关系颇多误解，主要来源于两方面：一是人们对现实主义的历史歪曲；二是"新写实"本身所具有的传统现实主义难以包容的新质。

人们对现实主义的历史歪曲，概括地讲表现为两点：一是现象与本质的关系；二是艺术典型化的要求。现实主义坚持从社会生活出发，坚持社会生活本质的可认识性，坚持在文艺创作中应反映这种对社会生活本质的认识，这本是题内应有之义。可由于一定的社会历史原因和作家的艺术素质，艺术创作过程慢慢却演变成用"认识"到的"本质"去选择、提炼、虚构、改造"现象"的过程。本来，艺术创作都免不了有个艺术概括的过程，这个过程甚至连自然主义也无法躲避，左拉本人的艺术实践对其理论宣言的背叛便是明证。现实主义出于自己认识生活表现生活的美学原则必然也拥有自己的艺术概括原则，这也是逻辑的自然发展。但也由于一定的社会历史原因和作家的艺术素质，典型化过程是慢慢蜕变成为一定的社会政治理想在规范、提纯、拔高生活现象的过程。这两点在"文命"的"三突出"文艺和"批走资派"文艺中发挥到登峰造极的地步，这也就是许多人痛斥为"伪现实主义"的东西。究其实质，这些恰恰不是现实主义的，而是"古典主义"的。如果现在还把它们硬扣在现实主义头上，那岂不冤哉！

"新写实"在这两点上与现实主义却是一脉相承的。它也要反映生活本质，也要进行典型化，当然，也包含着它的新发展。刘恒的这段创作谈很能反映这批作家们的创作心态，也很能说明"新写实"与现实主

义传统写法之间的联系与区别："《伏羲伏羲》源于一个山地名词的困扰。写完《狗日的粮食》之后，脑子里始终埋伏着一条感觉，顺着这条感觉的绳子往浑沌的远处爬，想寻找农民赖以生存的几根柱子。粮食算一根，再找找到了'力气'。发现力气对于劳心者和对于劳力者是有区别的。又发现哪怕劳心者浮上塔尖，在塔基里垫着的还是那层'力气'。力气绝了就全完了，于是写了《力气》。写得不老实，文体上做了太重的试验，以为要叫好却遭了奚落，文体可以检讨，但意境是不错的，大家奚落是因为大家没有看进去，赌了气继续攀着脑袋里那条绳子往前挪，眼前豁然亮了一下，发现了司空见惯而又非同一般的'性'，找到了'性'的位置，然而思想依旧浑沌，想象也不阴不阳地浑沌着，看不到小说勃发的契机。"[①]从这段话中，至少可以看出：

第一，"新写实"作家们并不仅仅停留在生活现象的表层，而是不懈地去那里寻找生活的真谛。这种寻找，很难期望所得定然完整、全面、明晰，更多的情况常常是零碎的、模糊的，但却为创作提供了"注意中心"或"行文方向"。

第二，这种"注意中心"或"行文方向"便成为作家进行艺术概括，进行典型化的依凭，由此对种种生活现象进行淘选、加工、生发、组织。

第三，这种寻找，其实便是对生活本质的发现。由于众所周知的原因，传统现实主义确实将注意力主要集中在社会本质方面，有时甚至注重于政治需要，但生活毕竟有着比"社会政治"更为丰富、更为广阔的内容，生活本质也有着比政治需要，比社会本质更恒久、更开放的内涵，其中当然也包括人的生物本能。马克思主义经典作家从来没有否认过人所具有的生物性，他们所反对的只是那种脱离了社会性而夸大其词的生物性以及据此鼓吹的普遍抽象人性。

第四，这种对生活本质的认识，使作家们对题材的选择不再局限了重大社会事件上，而是归结到人们生存发展的基本问题上，对于这种基本问题来说，一场世界大战与一场两个人的搏杀可以是等质的。

---

① 刘恒：《伏羲者谁》，《中篇小说选刊》1988年第6期。

第五，认为本质的不可认识与认为本质的不可穷尽其认识，这是两个完全不同的概念。“新写实”作家们既不像自然主义作家和许多现代主义作家那样，对认识生活本质那般悲观绝望，也不像以往的现实主义作家们那般乐观自信，而是对自己认识生活本质的能力和局限都保有一种冷静清醒的估价：它的部分真理性。而这是符合唯物辩证法的。

第六，这种冷静清醒的自我估价反映到创作中，便是作者位置的相应调整。他们失去了以往现实主义作家那种以先知先觉口吻讲话的勇气，也不敢享受充当“人民教师”、“读者导师”的荣誉，而是以一种极普通的身份与自己的读者一起，平等地探讨人生，并且承认自己的诸多“不懂”：动笔写作前不懂，创作过程中不懂，甚至作品完成后还是不懂。诚如刘恒所言：“我写了《伏羲伏羲》，但仍旧在不懂的深井里淹着。”

第七，不懂并不是不写，理性尚未能把握的东西，并不等于富有天赋的艺术家就不能从感性上、从艺术直觉上进行把握。被作家弄得太懂的作品或那些不懂已被剔除得太干净的作品，反倒在明晰而强有力的理性分析下枯萎了它的生命张力。正是那些“不懂”的地方，最容易成为“大于思想”的“形象”的地方，最容易成为耐人咀嚼的地方，也是最具象最富生活原色的地方。当然话不能反过来说，认为在作品中把“懂”的东西剔除得越干净越好，没有了“思想”，“形象”便无所谓“大于”，没有了理性，再丰富的感性材料都只能是一盘散沙。

作家既要表现已“读懂”的生活，又要表现尚属“不懂”的生活；既要表现理性认知的生活本质，又要表现直觉感知的感性现象；既要传达自己对人生真谛的感悟，又不排斥读者在其中的超出作者的新发现……光凭现实主义的传统手法便显得远远不够了。当文学的对象世界和作家的美学意识都发生变化的时候，表现方式和表达方法的相应变化就是符合逻辑的事情了。所以，“新小说”作家们普遍看重叙述方式的强力和弹性。

三

这首先表现在叙事态度上。传统现实主义小说由于其训导功能，作品中的隐含作者与叙述者基本上取一致关系。也就是说，出面讲诉故事和评人论事的“那个人”的思想、观点、情感，与隐藏在字面底下，需读者读完作品才能完整发现的那个作者的态度倾向是相统一的。这种一致性的获得可以通过作品的直接出面强调，也可以通过主要人物借机发挥，也可以通过故事情节本身的“形象逻辑”予以喻示，等等手段也很有变化并不定于一。但总的效果则在创造一种明白无误的阅读，结果之一便是反应的单一性。当然，真正优秀的现实主义作品常常以它包容生活的丰富性突破其功利感很强的训导性，产生出见仁见智的多色立体效果。

“新写实”小说大多数对作者观点都进行有意识地遮挡。这种遮挡主要有两种方法：一种是不许作者出面，也不许叙述者流露主观态度。如池莉的《烦恼人生》，范小青的《顾氏传人》，叶兆言的《枣树的故事》，刘震云的《单位》、《一地鸡毛》等，它们不像许多现实主义作品常有的那样，让作者用自己的个性和人格去填充叙述者，让叙述者倾泻作者的思想倾向，而是进行一种“非人格化”的不动声色的客观叙述。但是，需要注意的是这种“非人格化”仅仅只能理解成叙述者的“非人格化”，是作者与叙述者拉开了距离而造成的一种效果。因为作为作者本人，那是绝对不可能做到不动声色的客观的。愈是成功的作品愈会留下作者个性和人格的痕迹，“新写实”小说并不例外，譬如读《烦恼人生》，难道有哪个读者不能从中强烈地感受到作者关注普通人生存困境的沉沉心跳和为此种困境的一时难以改变而发的深深叹息？作者在《我写〈烦恼人生〉》中说：“我们都懂得自己贫穷落后。我们都想尽量过得好一些。因此，我们都在做着同一件事，这就是《烦恼人生》中印家厚所身体力行

的:少骂娘多做事,让现状在一件一件的事情中得到改善。"[1]当然,作者必有自己的情感态度并不等于不允许作者对某些事物的认识摇摆,而这种对自己有所"不懂"的自知之明更促使作者在叙述过程中的有意遮挡:"我们既有传统的东西,也感到要打破这种束缚,但对新的价值观念又把握不准,所以作品本身提供读者的是一种无可奈何的情绪。"[2]这种价值把握的含糊,对被动的读者确是横在眼前的岔道,但对主动的读者来说,却是独自探险的良机。

遮挡作者观点的另一种方法是:故意制造隐含作者与叙述者之间的对立,使它们构成复调或反讽的关系。如谌容的《懒得离婚》、《啼笑皆非》,方方的《风景》,刘恒的《狗日的粮食》、《伏羲伏羲》,李晓的《关于行规的闲话》等。在《风景》里,作者因为以一个出世仅存活了十六天的死婴作为作品的叙述者,而给整个叙述添上了一种特殊的审美效果,更因为这叙述者对人生所取的态度情感与隐含作者多处对立,与读者的常态常识也大相径庭,故而从中激发出许多言外之意:"然而第十六天小婴儿突然全身抽筋随后在晚上咽了气。父亲悲哀的神情几乎把母亲吓晕过去。父亲买了木料做了一口小小的棺材把小婴儿埋在了窗下。那就是我。我极其感激父亲给我的这块血肉并让我永远和家人呆在一起。我宁静地看着我的哥哥姐姐们生活和成长,在困厄中挣扎和在彼此间殴斗。我听见他们每一个人都对着窗下说过还是小八子舒服的话。我为我比他们每个人都拥有更多的幸福和安宁而忐忑不安。命运如此厚待了我而薄了他们这完全不是我的过错。我常常是怀着内疚之情凝视我的父母和兄长。在他们最痛苦的时刻我甚至想挺身而出,让出我的一切幸福去与他们分享痛苦……"这种叙述构成了浓烈的反讽意味。隐含作者与叙述者的对立反映了作者思想感情上的矛盾,而思想感情上的矛盾又根源于现实生活中的矛盾。譬如对七哥这一人物,作者一方面无情地刻画其劣迹:"道德品质算什么?人格气节算什么?

① 《小说选刊》1988年第2期。

② 《文艺自由谈》1990年第1期。

社会舆论算什么？他人的痛苦算什么？如果需要，这些都可以踏在脚下。”一方面又认为比起那些“凭借自己父母的社会地位，可以不费吹灰之力得到作为人所能得到的所有好处”的“不劳而获者，七哥们倒也显得高尚得多”。这种矛盾并不表示作者观点模糊，更不表示作者没有观点，而是不满足于浅层次的是非判断向深层根源挖掘：“该责难和痛恨的是生产七哥们的土壤。”[①]需特别注意的是这种叙事风格的获得，恰恰不是什么排除“个性”和“非人格化”，也不是什么不露声色不动情感的“客观”，而是取决于能不能塑造一个极富个性、极富人格、具有强烈主观意图的叙述者，即使这个叙述者不直接在作品中出现，像《伏羲伏羲》、《懒得离婚》，也以一种局外人的假装的冷漠下所潜藏的局内视点的主观化语调来展开叙述。

其次是在结构模式上，大多“新写实”小说在外部并不放弃故事框架。在内部又吸取意识流心理活动的自由逻辑，作为“内”、“外”两个构层的交合则依仗叙述者腾挪多变的角度调整。这种角度调整，有的作品侧重于事态层面上，有的作品侧重于叙事层面上。像《烦恼人生》，顺次写出了印家厚这位青年工人在一天里所遇到的各种繁杂琐事，简直就是一个普通工人“纯自然”的一天的生活流，被作者“原封不动”地截取出来置放在读者眼前，从中找不到一星半点为了叙述方便而在时序处理上、结构安排上的人工痕迹。但是，假如静心想想，真的一个普通工人在平凡的一天会遭遇到这么多不顺心的事情吗？作者显然把一个或远不止一个工人在远不止一天所包含的生活内容进行了高度的艺术概括，这种艺术概括主要集中于作品所安排的事情过程和时间进程“本身”，而非对这些事情过程和时间进程的“叙述”上，这便是侧重于事态层面。其他如《新兵连》、《一地鸡毛》等都是如此。这类作品表面上看似“流水账”，其实在材料的“拟自然”安排方面颇费推敲，把生活套进一个颇为精致的格局，在获得“细腻”、“自然”的观感之后，掌握不好很容易失之赘冗、纤弱。侧重叙事层面的便是《风景》、《伏羲伏羲》等等作

① 方方：《仅读七哥》，《中篇小说选刊》1988年第5期。

品，任其如生活本身那样无拘无束，错综散乱，驾驭它们需要强悍的笔触和独具个性的叙述语调。叙述者一会儿贴近人物一会儿远离人物，一会儿戴上人物的眼镜看世界，一会儿又撇清干系作“壁上观”，虽然不像意识流小说那样时空颠倒，但在一种不重形似重神似、不重描写重叙述的大开大合中追求叙事的洒脱。如“七哥走的那天下着大雨。七哥只有一双洗得发白的球鞋。他怕到了学校没有鞋穿所以光着脚上的路。父亲和母亲一早都上班了，他们连一句话都没说，仿佛眼中并没有七哥这么个人。大哥把七哥送到巷口，然后给了他一毛钱，说雨太大了你坐一段公共汽车吧。七哥没有坐车。他淋着雨穿过大街小巷。他的行李越来越重。衣服紧紧贴在身上。他的骨头凸了出来使得七哥很有立体感……”一句话就是一个细节，一句紧接一句并不展开如同串起一串“细节干酪”，还特别能造成一种运动感，哪怕是最为静止的肖像描写：“三哥宽肩细腰上身呈倒三角形，是女人尤为欣赏的体形。三哥在夏日里脱去汗衫，光膀子摇着大蒲扇坐在路边歇凉时，所有路过的女人都忍不住心跳要将他多看几眼。三哥袒臂露胸，肌肉神气活现地凸起，将皮肤撑得饱满。邻居白礼泉那天看了美国电影《第一滴血》后回来吹嘘说：‘嗬，那个美国佬好块头，简直快赶上隔壁的小三子了。’弄得河南棚子好些人争相去看史泰龙的好块头。结果回来都说真不错，是快赶上小三子的块头了……”在这化静为动的水样流动的叙事中显耀着活泼泼的节奏感。

多种手法的杂糅，是“新写实”小说的又一共同特点。当然，不像现代派作品那般玩弄得“扎眼”，它注重的是某种藏而不露的意蕴；也不像现代派作品那般喜欢把某种技巧特意推到“前景”，讲究的是融合和浑成。《瑞云》里面的那块也叫“瑞云”的石头，《狗日的粮食》里那个被人叫作“瘿袋”的女人脖子上的瘿袋比较起来较为显眼，叫它作象征也说得过去。但更多的作品，叫人很难直指某处某处使用了什么技巧，但阅读中却又能分明地叫人感受到现代派的风味，或荒诞、或魔幻、或隐寓、或变形、或神奇、或悖谬、或黑色幽默……这种“借他山之石”而能不显山不露水的主要方法，即在于功夫用在“细节”上。

在现实主义作品中，也注意细节的作用，但主要服务于塑造人物丰富情节。而在“新写实”小说中，细节往往被“功能放大”有的甚至提升到“形而上”的地位。《伏羲伏羲》中许多关于“性”的细节和《狗日的粮食》中许多关于“吃”的细节姑且不说，魏艳的《女孩儿》中关于女孩子第一次经血的细节、谌容的《啼笑皆非》中孟炳善那“叫人望而生畏的牙”，都扩张着被作家赋予了“结构全篇”的功能。像谌容笔下的“我”，“谁知遇到孟炳善这口牙，我栽了”。包括《单位》中的“梨子”、《一地鸡毛》中的“豆腐”，都被置放于放大镜下加以凸现，种种技巧的运用便在这种种“凸现”中被“散射”了。

无可否认，“新写实”的确蕴藏着巨大的艺术可能性，但同样的也潜隐着陷阱。在魏艳的《女孩儿》中初露端倪，在刘恒的《逍遥颂》中益见明显的，是“新写实”应引起警觉的一种倾向：为了“新写实”的理念而放弃了“新写实”的实在。作为前车之鉴的有“寻根文学”。本来，“寻根文学”是当时各种文学派别中最有希望的，但因大部分寻根作者以为民族之根是一个时差和地域的概念，以为时间越古地域越僻则所寻之根就越深，这恰恰割断了真正的民族之根——现实人生中的民族魂。同样，如果“新写实”以为自己的任务仅在于写出排除了社会关系的生命本能，抽掉了生活本质的生存现象，与历史变动绝缘的琐碎杂事，那么，面前的路便只会越走越狭。“新写实”的优势在哪里？正在于如前所述：第一，贴紧现实人生；第二，博采众家之长。

贴紧现实人生，实质上当然是从人的现实个体活动契入到人类生存发展的基本问题中去。“那些千古传诵的大作品不论内容如何千奇百怪、纷繁复杂，但透过题材的表层，其底蕴却都只有一个：生存发展的基本问题。”“应该承认有那么些基本矛盾，它们无时无刻不烦扰着人类，几千年前如此，几千年后也如此，太平洋以东如此，太平洋以西也如此，有的甚至得与整个人类同生共死，这是相对稳定的一极。以它为一极，可以融合历时态的整个人类文明史的积淀，可以融合共时态的所有人作为类的属性，也可以融合心理态的内宇宙的深层结构；而作为这些基本矛盾的具体形态——现实人生，却又是时时在变，处处在变，因人

而异,因国有别,繁复纷呈、转瞬即逝的,正是这种形态的易变性与问题的稳定性的对立统一,正是这对立的两极间的张力的同构与扩展决定着文学的现实感与历史感、普遍性与生命力、认识深度与美学价值。"[1]

(原载《小说评论》1993 年第 3 期)

① 金健人:《中国新时期文学向何处发展?》,《文艺理论研究》1987 年第 5 期。

金万重的叙事艺术

赵润济在他的《韩国文学史》中曾作过这样的概括："如果说金时习是我国小说文学界的先驱，许筠是其后继者，那么金万重则是继许筠之后的又一后继者，是他把朝鲜小说推向了一个更高的水平。"[①]说到金万重对韩国小说文学史发展的贡献，那当然是多方面的，本文主要就他的叙事艺术，论述其在韩国小说艺术发展史上的价值。

一

金万重留给后人的有两部长篇小说，一部是《九云梦》，一部是《谢氏南征记》。《九云梦》述说的是六观大师的弟子性真路遇卫夫人的八位仙女，逗笑中不意犯条获罪发配人间的故事。性真投胎人世成为杨少游，八位仙女分别成为八位佳丽，先后婚配给杨少游。而杨少游考场夺魁、疆场建功、情场得意、官场腾达，享尽了人间的荣华富贵，最后经僧人点悟，杨少游与八位夫人一同皈依佛门。《谢氏南征记》讲述的是一个封建大家庭中正妻与后妾之间矛盾争斗的故事。德才兼备的谢氏嫁到刘家九年无孕，劝丈夫刘翰林纳进后妾乔氏，结果生性嫉恶的乔氏一而再再而三地加害谢氏，谋得正室地位，致使谢氏浪迹千里，几处死地，直至乔氏劣迹败露，遭受惩处，谢氏与刘翰林夫妻团圆，白头偕老。

在金万重之前，韩国小说多为短制。金时习的《金鳌新话》为朝鲜第一部真正意义的短篇小说集，林悌的《愁城志》、《花史》、《鼠狱说》则

① 赵润济：《韩国文学史》，社会科学文献出版社 1998 年版，第 255 页。

是韩国最早的寓言小说，即使有许筠的《洪吉童传》稍具规模，那也多借神奇莫测的道术来展开故事、刻画人物，而以现实生活为主要内容并具长篇体制的，则从金万重开始。因此，说金万重开创了韩国文学史上真正意义的长篇小说文体，这是一点不为过的。

现代叙事学是关于叙述本文的理论，它往往割裂作品与作者、社会的联系，所以很少涉及叙述对象，而我们要探讨金万重的叙事艺术，则不能不首先涉及其作品的叙述对象。纵观世界小说史，在这一点上是极其相似的，那就是都发端于“史”和“传”。所谓“史”即历史，在一定史实基础上的创作加工，演绎出许多野史、稗史，最后形成结晶式的文学作品；所谓“传”，指的是传说故事，从最早的创世神话到晚近的民间传说，大抵是将种种自然力量人格化而形成的那些“仙话”、“鬼话”。中国的《水浒传》、《三国演义》等即来源于“史”，《西游记》、《聊斋志异》则得益于“传”。在西方，早期文学荷马史诗，则是“史”与“传”的完美结合，倒是中期以后出现了“史”与“传”分流的现象。韩国的文学更接近中国的情况，有些甚至是非常直接的影响。比金万重早两世纪的金时习，深受中国明朝瞿佑《剪灯新话》影响而作的《金鳌新话》，不但文体相似，而且作法相承，都是以当时的传说为叙述对象。金时习在文末自题诗句为“风流奇话细搜寻”，正是当时创作情形的写照。他的作品现存短篇五则，则则不离鬼神。稍前于《九云梦》、《谢氏南征记》的有《壬辰录》和《洪吉童传》。《壬辰录》是在整理加工壬辰战争文献资料的基础上，吸收大量民间传说创作而成的，突出塑造了李朝宣祖时期的抗日名将李舜臣的英雄形象。其中韩文本比汉文本更多虚构成分，应该说更具小说性质。许筠的《洪吉童传》中的主人公洪吉童，本来就是个传奇式人物，“自古西道多剧贼，有洪吉童，世远不知几何”[①]。许筠最心仪中国《水浒传》里的人物行事，他甚至爱水浒一百零八个将到如此地步，曾将一百零八个人物的绰号分赠自己的造反义士以为其名，可见受影响之深。《洪吉童传》便是他以民间传说为素材，以自己的社会改革理想为

① 〔韩〕李瀷：《星湖僿说类选·人事门》，韩国景仁文化社 1981 年版。

蓝图写就的长篇传说。

与上述不同的是,金万重在叙述对象问题上的革新是:一方面在作品中统一了"史"、"传"两大成分,安排进一定的历史背景和保有浓重的仙佛色彩,这不仅仅是思想感情内容表达的需要,更重要的是为布设结构推动情节所必需。另外更有价值的一方面是,金万重第一次非常明确地把世俗生活的现实内容引入了小说,这不仅仅是找准了小说这一文体最适合反映社会日常生活和现实矛盾的本性,而且为小说文体的叙述方式、创作技巧开辟了广阔的可伸展空间。如果说《九云梦》由于一个男主角与八个女主角的故事扇性展开,其线索的贯穿力不强,场面转换也太多,以至难以从容地刻画人物的话,那么,《谢氏南征记》则可以认为是真正家庭小说的开始。我们知道,中国的《水浒传》、《三国演义》都是古典小说的巅峰之作,但真正具有现代小说意义的则是《金瓶梅》,因为日常生活、家庭关系、现实矛盾是小说叙述对象的主体,同时也是小说叙述方式得以生发的主因。同理,金万重的作品使韩国小说一改以前那种粗线条的叙事风格,由故事的表层开始深入到情节的里层,人物也开始脱去类型化的脸谱,表达手法也由叙述转而注重描写,作者的眼光也趋向细密,叙述对象的变化随之带来的便是叙述角色的变化。讲史类作品也好,传奇类作品也好,其中人物都不同于现实生活中的人物,一般都要大于或高于常人。从小说发展史可以看出,作品中的人物与现实中的人物之比较关系,各国文学中都经历了一个由大趋小、由高趋低、由外趋里的变化过程。早期作品中的人物非神即怪,本领高强;非帝即王,地位显赫;刻画手法也由外部动作转而语言心理等等。这就难免类型化、脸谱化、简单化,不但不同作品中的人物形象类似雷同,就是同一部作品中的人物形象也很容易类似雷同,这就限制了人物形象塑造的丰富性和可能性。因为再瑰丽的想象的花朵脱离生活的土壤太远太久时也是要枯萎的。金万重的小说创作把非现实的想象和丰富多彩的日常生活结合起来,这就为韩国文学打开了新的人物画卷。在他的《谢氏南征记》中,登场人物达八十多人,在他的《九云梦》中,登场人物竟有一百余人。

传统理论讲人物性格，现代叙事学讲角色功能。A·J·格雷玛斯归纳出叙事作品的六种角色：主角与对象、支使者与承受者、助手与对头。从抽象意义来讲，从最简单的一个神话故事到最复杂的多卷本巨著，都可以套入这六种角色的叙事模式。我们尽管不能说金万重笔下的这些登场人物都性格鲜明，但他的高明之处在于：像他的《九云梦》那样，把属于同一类对象角色的八位仙女刻画得各具个性，或像他的《谢氏南征记》那样，塑造了那么一批恶人，且又各有各的恶法，并且，这些恶人在叙事中还有不同的角色分工，如乔氏充当对象，其他几个恶人如董青、李十娘、腊梅、雪梅、冷振等则充当对头。能在17世纪的韩国小说创作中这样处理人物角色问题，确实前无古人难能可贵。

金圣叹在《读第五才子书法》里，说《水浒传》只是写人的粗鲁处，便有许多写法："如鲁达粗鲁是性急，史进粗鲁是少年任气，李逵粗鲁是蛮，武松粗鲁是豪杰不受羁鞠，阮小七粗鲁是悲愤无说处，焦挺粗鲁是气质不好。"[①]金万重应该也是深知其妙的，不然他不可能把八位钟情于杨少游的女子都写得那么年轻、美貌、聪明、贤惠，而又各有各的声口脾性。华州秦御史之女彩凤，与杨少游一见钟情私订终身，然留宿杨少游却能不乱方寸保全少女身；洛阳名妓桂蟾月，与杨少游有一夕之欢，便许诺终身为妾，从此自绞青丝，称有恶疾，杜门拒客，为意中人守节；江北名妓狄惊鸿，为择如意郎君，嫌身处僻壤耳目不广，竟自卖为娼，以期良缘，终得遇杨少游；京师郑司徒之女琼贝，因杨少游男扮女装，以琴相挑，于深闺得窥芳颜，心生愤懑，遂于杨少游求婚之际，指使婢女春云装神弄鬼，戏耍报复；另外皇妹兰阳公主、吐蕃刺客沈袅烟、龙女白凌波等，都各与杨少游结一段奇缘，联一段奇情，从中显露一种又一种奇特个性。

如果说《九云梦》的佳妙在于极写八位美女而又尽显其不同之美，那么，《谢氏南征记》独擅的胜场则是极写数个恶人而又劣迹不同。谢

---

① 金圣叹：《读第五才子书法》，见《第五才子书施耐庵水浒传》卷一，中华书局1975年版。

氏是作品的主角，她的对象当然是乔氏；并且，这对矛盾关系又可以反过来看，即在事件的发展中，乔氏又往往是主动采取行动的支使者，而谢氏则成为逆来顺受的承受者。杜夫人、妙喜，包括娥皇、女英和观世音菩萨等等，都在角色模式中充当助手功能，协助谢氏逃离困境；而董青、李十娘、腊梅、雪梅、冷振等人，都在角色模式中充任对头功能，为虎作伥，伙同乔氏作践谢氏。作品中谢氏的丈夫刘翰林角色分工较为复杂，为了使刘翰林这样天资聪颖的人物终至落到如此昏愦的地步，作者也特地安排李十娘使巫术障蔽刘翰林的神明。他一会儿充当支使者，一会儿充当承受者，一会儿充当助手，一会儿充当对象，从叙事艺术来讲，是个较为现代的角色。另外，该作品也是韩国第一部把对象和对头等代表对立力量的人物刻画得最为成功的作品。尽管此后的韩国古典小说，有的作品人物更多，关系更为复杂，但可以说，都基本上在这一叙事角色模式的框架之内。当然，作者为了达到他理想美化谢氏的目的，在谢氏的性格发展上还是留下了一些败笔。如为突出谢氏聪慧，第一回写刘家媒婆上门求婚，只因说到刘家慕其美色，又夸刘家富贵，谢氏便以"君子贵德而贱色"和疑媒婆"不能善传少师意"为由拒之；然而第二回谢氏主动为丈夫择妾，有媒婆介绍乔氏自谓"与其为寒士妻，安为宰相妾"，不惜以身贪求富贵的丑态原已毕露无遗，何以竟未能引起谢氏半点警觉，反而欢喜异常，催促丈夫纳进乔氏，这便显得矛盾。但相对全书而言，应是白璧微瑕而已。

三

由于人物关系接近现实生活，头绪线索也由简趋繁，这势必使得结构的重要性突出出来，这样，种种结构技巧也便应运而生。在古典小说创作中，叙事方式问题更多地被归结为结构技巧。金万重的这两部作品给韩国小说艺术提供了两种全然不同的结构方式。

《谢氏南征记》线索头绪少，主要以谢氏与乔氏之间矛盾纠葛为主，引人入胜的是双方及其协同力量相互之间的争斗而激起的波澜起伏。

正是在这个正室遭受后妾加害，颠沛流离，几欲自杀，最终善有善报恶有恶报的故事里，作者深谙“文似看山喜不平”的叙事要求，在后妾乔氏加害正室谢氏的过程中，布设了三大波折：一害，乔氏与李十娘等合谋，反诬谢氏压诅乔氏及乔氏幼子；二害，乔氏与奸仆董青合谋，偷出家传玉环伪造谢氏偷情证物；三害，董青与腊梅合谋，压杀乔氏之子掌珠诬陷谢氏。至此，已被乔氏等人施以障蔽术的刘翰林忍无可忍，把谢氏罚出祠堂逐出家门，扶乔氏为正室。谢氏被逐出家门后，作者再布设三逼三波折，一而再、再而三，让乔氏直欲置谢氏于死地。一逼，谢氏寄宿刘家祖墓旁，乔氏与董青合谋，遣恶人劫持谢氏欲败其名节，谢氏惊梦逃脱；二逼，谢氏赴长沙投奔杜夫人，及到长沙才知杜夫人已随子迁去成都，陷入举目无亲的境地；三逼，谢氏所陷走投无路之地，正是屈原含冤沉江之处，此巧合令谢氏认为死于此乃天意使然，决心投江自绝。作者偏有把人置之死地而后生的本领，让娥皇、女英托梦谢氏，遣妙喜尼僧救谢氏出绝境。以上三害和三逼，基本上为串珠连接式，一事件为因导出一事件之果，前一事件之果又作后一事件之因，因果相连，环环相扣，步步进逼，极尽摇曳。

如《九云梦》般拥有众多人物，在韩国古小说中已属鲜见，而尽叙八位女子与一位男子的恋情，这恐怕不仅在韩国古小说史中，即使在世界古小说史中也不多见，且能在如此有限篇幅中，每一女子尽得其妙，行文用笔极尽其奇其巧，毫无雷同繁琐之疵，主要得力于结构上的相互引带和以事出人之法。单说杨少游要与八位女子相见，如果作者一一铺叙，那只能做成竹节文字，平直无奇而繁冗累赘。然而作者推出这八位女子时，巧妙地让甲带出乙，又让乙带出丙。如狄惊鸿和郑琼贝便先由桂蟾月口中道出，一个是“见之者无不爱其才、奇其志，顾今闺阁之中，岂独无其人乎”，一个是“窈窕之色，幽闲之德，为当今女子中第一”。后来，桂蟾月干脆让狄惊鸿暗替自己陪侍杨少游过夜。杨少游最早结识并私订终身的是华州秦彩凤，后因秦父降贼被诛，秦彩凤遭此剧变而音讯杳杳，后国王欲帮御妹择婿，召杨少游于蓬莱殿让太后暗睹其丰采，恰好秦彩凤陪侍太后左右，至此秦彩凤和兰阳公主可谓相互引带而出。

而八美人之一的春云，则由郑琼贝引带而出，她以侍婢的身份帮郑小姐实施其报复计划，结果先行做了杨少游的侍妾。除了相互引带，以事出人的办法也很重要，刺客沈袅烟、龙女白凌波，一个是乘杨少游率军征吐蕃之际，佯作刺客，终成琴瑟和鸣；一个是趁杨少游困陷盘蛇谷之时，涤清水质，救官兵于干渴邪毒，结为秦晋之好。这都省却了许多介绍交代之苦。更为难能可贵的是，金万重还为韩国文学首创了“套中套”结构。纵观全篇，杨少游从生为人子，自幼聪慧，早捷状元，翰苑为官，出将三军，上疏乞退，与两公主六娘子对酒当歌，此皆性真小和尚一场春梦而已。“而自顾其身，则独在小庵中蒲团上，火消香炉，月在西峰，自抚其头，则头发新剃，余根松松，一百八颗念珠，已垂项前。真是小和尚形模，非复大丞相威仪，神情惚惚，胸膈憧憧矣。既久忽觉，其身是莲花道场性真小和尚也。”[①]这与开篇性真小和尚路遇八位仙女动情乱性遭受处罚相呼应，形成匣套，而杨少游一生遭际便成了匣套中物了。像这种匣套式梦字类小说自《九云梦》后，在韩国小说史上形成了一种创作范式，如后出的《玉楼梦》、《玉麟梦》等，则是其中的上乘之作。当然，这种梦字类作品的叙事方式，最早的源头当可上溯至中国唐传奇中的《枕中记》、《南柯太守传》等，但金万重还在《九云梦》中使用了“梦中梦”，即多重匣套式叙事方式，这不能不叫今人叹服。第九回《白龙潭杨郎破阴兵，沿庭湖龙君宴娇客》一回文字，叙杨少游兵困盘蛇谷，龙女白凌波邀相会面，却遭情敌南海龙王太子讨伐，杨少游生擒南海太子，又受洞庭龙王设宴答谢解救父女之恩，都巧妙地置于梦中，跌足惊醒，此身尚在军营，东方欲晓，众将士皆言同此一梦，往视白龙潭，碎鳞铺地，血流成河，毒泉变为清泉，破敌大胜。这就把杨少游一生变成小和尚性真之梦，又把白龙潭一役变成杨少游之梦。梦里梦外所述之事，既相互连接又相互映照。相互连接扩大了作品的叙事范围，把原本难以纳入之事轻松纳入；相互映照增强了作品的寓含容量，让人能从中读出许多字面

① 〔朝〕《九云梦》第十六回《杨丞相登高望远，真上人返本还元》，北岳文艺出版社 1989 年版。

上没有的东西。

广邈的空间地域设置，在两部作品中都很重要，负载起接踵而至的事件，提供了人物活动的舞台。特别是《谢氏南征记》，为人物性格变化命运转捩提供了不可缺少的前提条件。这同时也为作者的下笔行文预设了难度，作者以其集散为聚收乱于整的笔力，驾驶主人公流徙数千里，并让环境的历史意蕴与人物的心理感情达到高度统一，不能不称作一奇。当作者写到谢氏快到长沙，由湖广而入楚地，“风顺舟疾，从洞庭口出岳阳楼下，此地即古战国时楚地也。虞舜南巡，崩于苍梧之野，二妃娥皇、女英不能从焉，泣于湘水之滨，泪化为血，洒于竹林，此所谓潇湘斑竹也。其后楚之贤臣屈原，事怀王尽忠于国，为小人所谗，著《离骚》径投水而死。汉之贾生，洛阳之子，恶于其时大臣，放之长沙，至此而投书以吊屈原。此四人者遗迹尚存，每云起于九嶷之岫，潇湘夜雨，洞庭月明，黄陵庙杜鹃哀鸣，无故之人，莫不凄然而下泪，喟然而兴叹，真所谓千古断肠地也。谢天人修身洁行以事君子，困于谗言，一身漂泊而至此，仰吊古人，俯念身世，宁不悲哉！终夜耿耿，不能成寐”。这段情景交融的文字，虽不能说是亲历活现的实地描摹，但在古典小说中，如此意识强烈地以景寄情或以情出景，确属难得，为后文谢氏走投无路，欲效屈原在此投江自尽做好了情绪铺垫。像这样的空间转移，不仅容纳了人物的命运变化和事件的发生发展，而且特意把某些空间的特定人文内容与情节的发展以及人物的情感变化天衣无缝地结合起来。这在古典小说中是很罕见的。

四

金万重在叙事艺术方面的成就，应该说得之于多方面的条件。首先，中国小说的大量传入，为韩国小说创作提供了宝贵的经验。许筠在其《西游记跋》中曾说：“余得戏家说数十种，除《三国》、《隋唐》外，而《两汉》龉、《齐魏》拙、《五代残唐》率、《北宋》略，《水浒》则奸骗机巧，皆不足为训……有《西游记》云出于宗藩，好玄奘取经记而衍之，其事盖略见于

《释谱》及《神僧传》。"[①]据韩国学者闵宽东博士在《中国古典小说流传韩国之研究》统计:"另据本人搜集在韩国现存中国古典小说的版本目录中可见,朝鲜时代已传入的中国小说有数百种之多。"到金万重,中国小说影响更盛,有些名著确已达到普及的程度。金万重指出:"今所谓《三国志衍(演)义》者,出于元人罗贯中。壬辰后盛行于我东,妇孺堵口诵说。"稍后于金万重的蔡济恭在《女四书序》中说:"近世闺阁之竞以为能事者,惟稗说是崇,日加月增,千百其种。"[②]可以这么说,韩国的古典小说家们几乎没有不受中国小说影响的。《六美堂记》的作者金在埼就是因为向邻居借来几本中国小说,阅后觉得"人情物态,善于模写,凡悲欢得失之际,贤愚善恶之分,往往有令人观感处"[③],而学习创作小说的。

第二,金万重的个人经历,在促使他成为韩国划时代小说家的过程中起到了不可替代的作用。金万重出生于世代官宦人家,父亲战死疆场时他尚在母腹。其母年轻寡居,生活孤寂,常年与其讲述奇闻轶事的稗史小说,这无疑对金万重的文学思想创作观念以至写作技巧都产生了重大影响。在视儒教为国教的韩国,传统士大夫的修身齐家治国平天下的人生理想肯定对金万重也在发生影响,但与同时代的文人们不同,他自小在接受正统儒家教育的同时,由于没有父亲的严格管束,兴趣广泛自由发展,"盖自圣经贤传之所载,微而为天人性命,著而礼乐文物,以及历代兴亡衰盛之迹、人事得失、是非之归,与夫星历算数、山川土地、诸子之学、外国之事,皆贯穿包括,至于论文说诗,继以谐谈稗说,无不具备,而率多发前人之所未发"[④]。加之仕途坎坷,身属西人老论派,与掌权的南人派势同水火,屡遭贬谪,所以看淡仕途经济,这种政治上的受挫,促使他更贴近民众,体恤下情,丰富了笔下的内容,同时也更

① 许筠:《惺所覆瓿稿》卷一三。

② 《樊岩集》卷三三,《韩国文集丛刊》第236册,韩国景仁文化社1987年版。

③ 金在埼:《六美堂记小序》,见《韩国汉文小说全集》卷五,中国文化大学出版部1980年版。

④ 金昌翕:《西浦漫笔序》。

能解悟文学真谛。因此,他在自己的《西浦漫笔》中便能引《东坡志林》中的一段话来表达自己对文学情感作用的认识:"涂巷中小儿薄劣。其家所厌苦。辄与钱,令聚坐听说古话。至说三国事,闻刘玄德败,颦蹙有出涕者,闻曹操败,即喜唱快。此其罗氏演义之权舆乎?今以陈寿史传、温公《通鉴》聚众讲说,人未必出涕者。此通俗小说之所以作也。"[①]有这认识非常重要,它说明了金万重是韩国文学史上第一个把小说当作小说来写的小说家。这样,他便必然自觉地重视小说创作技巧。这也就是他的叙事艺术能够高出同代作家一筹的重要原因。包括他竭力倡导并身体力行地使用谚文而非汉文进行小说创作,也根源于他对文学的本质认识。"人心之发于口者为言。言之有节奏者,为诗歌文赋。四方之言虽不同,苟有能言者,各因其言而节奏之,则皆是以动天地、通鬼神,不独中华也。"[②]文学作为语言艺术,在俚言国语中更能焕发自身的生命力。

第三,金万重的创作动机还有其特殊性。他是孝子,为慰母亲独处寂寞,经常收集稗记小说给母亲解闷,相传他写小说,其直接目的便是如此。"稗史有《九云梦》者,即西浦所作,大旨以功名富贵,归之于一场春梦,要以慰释大夫人忧思。其书盛行闺阁间,余儿时惯闻其说,盖以释迦寓言,而中多楚骚遗意云。"[③]这种创作动机一方面排除了功利目的,另一方面迫使作者不得不努力运用技巧手段去以情动人以理服人,不然何以慰释母亲忧思?正因为这样,即使是有所寄寓,也不能以意害文,而是要在尊重作品中形象逻辑发展的前提下予以隐晦曲折地表现。《谢氏南征记》写的是一个贵族家庭内部正室与偏房之间的矛盾斗争,而作者身处的则是李朝肃宗时正宫与偏妃的矛盾斗争的漩涡,肃宗废除王后闵氏,欲立张禧嫔,遭到金万重所属的西人派的反对,金万重也为此遭贬流配。此作正成于他谪居岭海期间,其中的讽谏之意不难看出。正因为讽谏之意太过明显,作者故意把故事背景放到中国。金万

①② 〔朝〕金万重:《西浦漫笔》。

③ 沈宰:《松泉笔谈》。

重的堂孙，也是他两部小说的汉译者金春泽认为："小说无论《广记》之雅丽，《西游》、《水浒》之奇变宏博，如《平山冷燕》又何等风致，然终于无益而已。西浦颇多以俗谚为小说，其中所谓《南征记》者，有非等闲之比。余故翻以文字而其引辞曰：言语文字以教人，自六经然尔。圣人既远，作者间出，少醇多疵，至稗官小记，非荒诞则浮靡，其可以敦民彝稗世教者，惟《南征记》乎，《记》本我西浦先生所作，而其事则以人夫妇妻妾之间，然读之者无不咨嗟涕泣，岂非感谢氏处难之节，翰林改过之懿，皆根于天具于性而然者。其愤痛裂眦，又岂不以乔董之恶哉！不唯如此，推类引义，将无往而非教人者，所谓放臣怨妻与所天者，天性民彝，交有所发，则如楚辞所谓'感发人之善心，惩创人之逸志'，则又庶几乎诗，是乌可与他小说同日道哉！然先生之作之以谚，盖欲使闾巷妇女皆得以讽诵观感，固亦非偶然者……"[①]。据传肃宗看了这部小说，也有所触动，复立闵氏而贬废张氏，可见其影响之大。[②]

从同时代人物的片言只语可以看出，金万重所创作的小说尚不止这两部，但仅凭这两部，便确定了他在韩国文学史中的地位。他高超的叙事艺术，足称后世典范。

（原载《第三届韩日传统文化国际学术讨论会论文集》，山东大学出版社 1999 年版）

① 金春泽：《北轩居士集》卷一六。

② 〔韩〕车溶柱：《韩国汉文小说史》，亚细亚出版社 1989 年版，第 319 页。

韩国天君系列小说与中国程朱理学

一、天君小说——奇特的文学现象

不能不说，韩国天君系列小说是一种奇怪的文学现象。其奇一：作者各异的十多部小说都围绕同一个主人公"天君"展开，而且故事情节也大体相仿，并且，这一创作过程前后相衔承续了三个多世纪。其奇二：作品内容并非如通常小说那样状摹世态人情，而是演绎某种学说理念，这种学说理念还来之于外国，具体来说就是中国儒学中的程朱理学，并且，在程朱理学的母国——中国，文坛上却找不到这类天君小说的半点痕迹。像这样的现象不要说在韩国文学史上没有二例，即使在世界文学史上，也是绝无仅有的。

韩国"天君系列小说"以林悌（1549－1587）的《愁城志》为发端，到郭锺锡（1854－1919）的《天君颂》为止，这中间有金宇颙（1540－1603）的《天君传》，黄中允（1577－1648）的《天君纪》，郑泰齐（1612－1669）的《天君演义》，林泳（1649－1696）的《义胜记》，李钰（1760－1812）的《南灵传》，郑琦和（1786－1840）的《天君本纪》，也称《心史》，柳致球（1783－1854）的《天君实录》，金道和（1825－1912）的《天君说》等。天君小说的嚆矢之作为林悌的《愁城志》。他虽 38 岁即英年早逝，但其气象高迈的诗文则对后世影响颇大。有说他"放浪不羁，无荣利之心，文章豪宕，能于诗，好兵法，有宝剑名马，日行千里"。更有说他："豪气无拘检，病将死，诸子悲号。林曰：'四海诸国，未有不称帝者，独我邦从古不能，生于若此鄙邦，其死何足惜。'命勿哭。又尝戏言：'若使吾值五代之朝，亦

当为轮递天子。'一世传笑。"[1]他的《愁城志》就是在继承了高丽朝的《麴先生传》、《竹夫人传》等拟人假传体小说。当然，这类小说就其写法上的特点当可上溯到中国韩愈的《毛颖传》、《下邳侯革华传》，苏轼的《万石君罗文传》等。在韩国，拟人假传体小说的滥觞是薛聪的《花王戒》，这篇寓言式文章以花王、丈夫白头翁、佳人蔷薇之间的对话形式，讽喻一国之君应当亲贤人、远奸佞的道理，这位8世纪初的新罗贤士的文学创作对林悌产生了直接的影响。

《愁城志》把人的心性进行拟人化处理，方寸之间，幻化为天地世界，而形体百骸之主宰，即为天君。作品述说天君即位之初，仁、义、礼、智各充其端，喜、怒、哀、乐发皆中节，视、听、言、动俱统于体，日理五官七情，以达中和。一日，七情之一哀公上朝奏曰：哀怨之气掩袭天地，不知何因。天君闻之不乐。此时有二人渡海而来，乞讨尺寸之地筑城容身，天君恩准此事。想不到筑成的则是一座愁城，让人不得安宁。天君欲克此城却牢不可破。后有主人翁荐举奇人麴襄，天君拜他为三州大都督驱愁大将军，终于攻克愁城，扫荡愁云。从林悌的这篇作品可以看出，在对心性的理解上，完全来之于性理学。但在情节的展开方面，则与性理学的结合尚不甚明显。而率军攻城的"麴襄"也好，"雍（瓦）、并（瓶）、雷（罍）三州大都督"也好，都曲指"酒"。而以酒攻愁显然是非儒家的。

金宇颙的《天君传》，其故事内容已初具性理学的完整意义：天君重用太宰"敬"治国，国泰民安。但天君好出游，受两佞臣"懈"和"傲"挑唆，逐"敬"，结果群盗蜂起，天君失国。后召回"敬"重为太宰，用"克己"为前锋，立"志"为元帅，终于歼敌制胜。黄中允的《天君纪》，在人物设置和情节安排上都已比较完备，已经具有后来天君小说的基本结构，作为辅佐天君的重臣已有了惺惺翁、主一翁和诚意伯，而作为敌对势力的首领，也已有了越白（色）和欢伯（酒）。

"天君"类小说中最具规模又最有艺术感染力的，当数郑泰齐的《天

[1] 〔韩〕李瀷：《星湖僿说类选·人事门》，景仁文化社1981年8月版。

君衍义》。当然，这部作品到底是否郑泰齐所作，学界尚存争议。该书原本作者佚名，卷首所附郑泰齐序言中有“不知何人所作也”[①]句。然而卷末朴义会的跋文，则引用郑泰齐五代孙郑教义语称：“此吾五世祖讳泰齐之所作，而但序文中‘不知何人所作’者，盖自韬也。”于是朴义会写道：“今始知其人矣，菊堂自号也。”[②]可见朴义会已认定该作撰者为郑泰齐无疑。

《天君衍义》是以拟人化的写法，讲述了人的心性理智和五官肢体与七情六欲之间的复杂关系，焦点集中于天理与人欲之间的斗争。全书共三十一章，回目标题一律采用七言诗句格式。“朝鲜小说采用章回体，这篇小说大概是其嚆矢，故此值得注意。”[③]作品把人心喻写为天君，他居方寸之地，笼天下万物，即位后志得意满，不听老臣惺惺翁的谏劝，宠幸五利将军欲氏所荐举的佞臣欲生，沉溺于酒色娱玩，终至于贼寇越白(色)与欢伯(酒)竞相杀入，目官、鼻官、口官、耳官以及喜氏、怒氏、爱氏、哀氏、恶氏、乐氏、欲氏等臣下们逃的逃、降的降，天君落得个孤家寡人、去国亡命的地步。在有悔氏、惺惺翁的辅佐下，天君亲顾茅庐，拜主一翁为大将，又请惺惺翁为军师、擢诚意伯为丞相。誓师出征，击退欢伯、大破越白、擒斩欲生，终于复国还都。

其他天君作品尽管各有特点，但其核心内容都是把人心拟人化地塑造为天君这样个人物，把人的心理意识世界幻化为天君所治理的王国，让人的感觉器官接触外界事物而生出种种欲念成为反派角色，展开的是人欲与天理之间的种种争斗。几乎一无例外的，这些作品都是哲理小说，就其实即儒家程朱理学的形象图解。

二、天君作品与程朱理学之关系

汉文文学在高丽时代达到了繁荣，但到丽末转入颓势，朝鲜朝初期

---

①②奎章阁《天君衍义、愁城志》合本，《天君衍义·序》。

③　赵润济：《韩国文学史》，社会科学文献出版社 1998 年版，第 253 页。

虽然未能短期内振兴，但却在为下一波汉文文学的兴起养精蓄锐。只不过与高丽时代的汉文学在体裁上会有所不同，如果说高丽时代的汉文学以诗、赋、论、策、序、记、跋为主的话，那么，朝鲜朝得到兴起的汉文学则主要为汉文小说。在这个准备阶段，超润济指出汉文文学面临着几项重大任务，其中第一项任务就是纯儒教文学的确立。新罗以来儒佛混合，致使文学沾满佛气，高丽时代以佛教为国教，国民信仰一统于佛，当时的汉学者们都以儒家身份学佛。而朝鲜朝在开国之时，确立斥佛崇儒为国是，当时的文章大家如郑道传、权近、卞季良、申叔舟、徐居正等，都是斥佛崇儒并握有文坛权柄的朝廷重臣，在他们的身体力行和大力倡导下，"朝鲜时代的汉文文学一扫过去高丽时代儒佛混合之状态，树立起以经学为本、性情纯真的儒教文学。"[①]。天君系列小说就是这种文学中相当重要的一脉。

纵观这些"天君"作品，它们与性理学的关系，我觉得主要表现在这样三个方面：

(一)以儒家宇宙观理念构筑其天君世界模式

中国早期儒学即已形成了具有较为完整意义的心范畴，把心作为一种直觉和思维器官及其所具有的机能，心是身的主宰等。最早有意识地注重心范畴的当数孟子，他最先把心与感官相对提出："耳目之官不思，而蔽于物。物交物，则引之而已矣。心之官则思，思则得之，不思则不得也。此天之所与我者。"[②]比孟子稍后的荀子对孟子既有继承又有立异，除了一个主张性善，一个主张性恶之外，荀子还突出了心的知觉功能："天职既立，天功既成，形具而神生。……耳、目、鼻、口、形，能各有接而不相能也，夫是之为天官。心居中虚，以治五官，夫是之为天君。"[③]他把感觉和知觉看作心的基本功能，因此他认为心的本质是

① 超润济：《韩国文学史》，社会科学文献出版社 1998 年版，第 162 页。

② (宋)朱熹：《孟子集注》卷一一，上海古籍出版社 1987 年版。

③ 王先谦：《荀子集解》，中华书局 1988 年版。

"虚","人何以知道？曰:心。心何以知？曰:虚壹而静。"[1]天君小说世界模式的基本构架即由此出。而到了宋明理学,心的机能就不止于此了,儒家吸收了道家和释家的有关思想,在对心的常识认识的基础上,极力夸大了心的机能,把心作为一种超越感官、超越现实、主宰人生、主宰万物的东西。朱熹虽然没有把"心"作为最高范畴,而是强调"理"的至高地位,但他还是认为帝王之心是统治天下、治理国家的根本:"盖天下之大本者,陛下之心也……臣之辄以陛下之心,为天下之大本者,何也？天下之事,千变万化,其端无穷,而无一不本于人主之心者,此自然之理也。"[2]作为心学开创者的陆九渊,更是把心放到了一个与宇宙等量齐观的地步,"四方上下曰宇,往古来今曰宙。宇宙便是吾心,吾心即是宇宙"[3];"万物森然与方寸之间,满心而发,充塞宇宙,无非此理"。[4]正是基于这种宇宙论的心的本体观念,天君小说的作者们把作品的主人公——天君——也进行了这样的缩之方寸之间、扩之天地宇宙式的描摹:郑昌翼的《天君实录》是这样形容天君的:"内具众理,理理悉举;外应万事,事事时叙,以至上天下地之宇,古往今来之宙,百千万亿,许多酬酢,无不由此而出。"[5]或如郑泰齐的笔下:"天君姓朱名明,字明之,鬲县人也。……初朱明所居,不过方寸之地,而能牢笼天下万物,人皆称其虚灵,且曰:'有天德者,便可语王道,则朱明既有天德,当语王道,既能语王道,则必不久而立天下之正位也。至是果即位,以受天明命,故曰'天君'。"[6]

(二)以朱子学范畴体系建构其人物关系体系

因朱子学是此前的儒学理论的集大成学说,其范畴体系当然是非

---

① 王先谦:《荀子集解》,中华书局 1988 年版。

② 《朱文公文集・戊申封事》,四部丛刊初编集部,商务印书馆缩印明刊本。

③④ 《陆九渊集・杂说》,中华书局 1980 年版。

⑤ 〔韩〕郑昌翼:《天君实录》,《韩国汉文小说全集》第六卷,中国文化大学出版部 1980 年版,第 169—170 页。

⑥ 郑泰齐:《天君衍义》,《韩国汉文小说全集》第六卷,中国文化大学出版部 1980 年版,第 194 页。

常庞大复杂的。有人认为它"以'道体'和'性'为核心，以'穷理'为精髓，以'主静'、'居敬'的'存养'为工夫，以'齐家'、'治国'、'平天下'为实质，以'为圣'为目的"。[①] 韩国，朱熹的理气之论得到了突出的继承与发展。特别是经过李退溪与奇明彦的长达八年之久的"四端七情"之辨，更是使关于理与气、道心与人心、人心与人欲等范畴及其关系的认识，超过了中国本土儒学的深度。应该承认，即使在朱子学固有范围之内，朝鲜学者们以其特殊的思想能力确实继承并予以独立性地发展了传统儒学；韩国大儒李退溪等人关于"四端七情论"的辨析，就在重申朱子旧说的同时，较之朱子更高层次上论述了朱子所未曾提出的独创理论。"如此凭借朱子说表现朝鲜朝性理学者的各种学说，使朝鲜朝性理学具有隐然中较之中国更侧重于心性论的特征，在心性论层面上实际上超过了当时中国性理学的水平。……朝鲜朝诸学派之围绕着心性论而形成的事实，正是最好的证据。"[②]也就是说，心性论在韩国儒学中的地位，较之在中国儒学中更为突出显要。这也成了天君小说创造最主要的题材。

天君小说在其人物关系体系的建构上，就其基本面来说，可区分为三组：本体组、敌对组、功夫组。

(1)本体组：以天君为首，人体固有的眼、耳、鼻、口、形等五官自然是最基本的成员，这些被拟人化处理的作品人物，也就是现实人的实有感觉能力的抽象式的形象化。接着就是仁、义、理、智四端，这是人的虚化本质的抽象化，孟子称之为："人之有是四端也，犹其有四体也。"[③]而四端，孟子辨义为："恻隐之心，人皆有之；羞恶之心，人皆有之；恭敬之心，人皆有之；是非之心，人皆有之。恻隐之心，仁也；羞恶之心，义也；恭敬之心，理也；是非之心，智也。仁义理智，非由外烁我也，我固有之

① 张立文：《宋明理学研究》，中国人民大学出版社 1985 年版，第 19 页。

② 〔韩〕尹丝淳：《韩国儒学研究》，新华出版社 1998 年版，第 5—6 页。

③ 朱熹：《孟子集注·公孙丑上》，上海古籍出版社 1987 年版。

也。”[①]还有就是与“四端”可谓二而一又一而二的“七情”。朱熹在《中庸章句》中说：“喜怒哀乐，情也。其未发，则性也。”

（2）敌对组：在朱子学中，比起其他儒学派别来，已经强调了天理与人欲之间的对立冲突。但在朝鲜朝的儒学中，则比朱子学还要重视天理与人欲之间的斗争和解决办法。与四端七情相关联的便是道心与人心，李退溪认为“人心为七情，道心为四端”[②]。道心与天理相联系，人心与人欲相联系。那么，人心与人欲又是什么关系呢？退溪又说：“人心者，人欲之本。人欲者，人心之流。夫生于形气之心，圣人亦不能无。故只可谓人心而未遽为人欲也。然而人欲之作，实由于此，固曰人欲之本，陷于物欲之心。”[③]基于这样的认识，人欲便成为所有天君小说中的内奸，而敌寇之首便是诱使天君堕落的物质利益或外部条件，这视不同作品而又有所不同，但不外乎酒、肉、声、色、亵玩等而已。

（3）功夫组：尽管对天理与人欲的关系儒家各派有不同见解，但在需要存天理灭人欲这一问题上，各派的意见还是基本一致的。然而怎样才能存天理灭人欲呢？各派的做法又显出了各自的不同：有主“敬”的，有主“诚”的，有主“志”的，有主“气”的，有主“仁”的……这往往表明了作者所认为的矫正人心、疗救时弊的治世方略。依各派的不同主张，又依作者的不同归属，在作品中起关键作用的人物也就各有不同了，在《天君传》中是太宰敬；在《天君演义》中是诚意伯；在《天君本纪》是志帅；在《义胜记》中是浩然之气等。

（三）以朱子学天理人欲冲突的基本矛盾演绎为其情节发展的框架模式

朱熹认为心统性情，“此心之灵，其觉于理者，道心也。其觉于欲者，人心也。……人心是此身有知觉有嗜欲者，感于物而动，此岂能无，

① 朱熹：《孟子集注・告子上》，上海古籍出版社 1987 年版。

② 李退溪：《答李平叔》，《增补退溪全书》（二），韩国成均馆大学出版部 1973 年版，第 259 页。

③ 张立文编：《退溪书节要》，中国人民大学出版社 1989 年版，第 35 页。

但为物欲而至于陷溺，则为害耳。故圣人以为此人心有知觉嗜欲，然无所主宰，则流而忘反，不可据以为安，故曰危。道心则是义理之心，可以为人心之主宰，而人心据已为准者也。故当使人心每听道心之区处方可。……然此又非有两心也，只是义理与人欲之辨尔。"[①]。朱熹认为心尽管只是一个，但原于性命则正，生于形气则私。当人的精神活动、道德修养遵循义理，保存天赋的善性，便是道心；如果从感情欲望出发，追逐物质享乐以至丧失善性，那就是为人欲所陷，危害灾祸便随之而来了。

同为儒学，而陆九渊则另有一解。他认为"心即理"，只有一个，可合内外而兼动静，反对朱熹天理人欲之分以及人心道心之说。"若天是理，人是欲，则是天人不同矣。此其原盖出于老氏。《乐记》曰：'人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。物至知之，而后好恶形焉。不能反躬，天理灭矣。'天理人欲之言盖出于此。《乐记》之言亦根于老氏。且如专言静是天性，则动独不是天性也？……《书》云：'人心惟危，道心惟微。'解者多指人心为人欲，道心为天理，此说非是。心一也，人安有二心？"[②]

从天君小说的共通情节来看，在韩国儒学界，几乎都是采纳朱子一说，而非陆九渊之说。这些作品写到天君登基之始，都能秉承天赋善性，为政清明。然而，几无例外的，天君又都是由于经不起外界的各种诱惑才昏愦堕落，以至丧权误国的。这分明是朱子的关于天理与人欲之矛盾关系说的翻版。那么，如何才能做到存天理而遏人欲呢？也就是说，天君如何才能由乱达到治呢？这个辅佐天君的人物，尽管根据作者的识见不同而在作品中有不同的表现，如在有的作品中是主一翁，有的是敬一翁，或是惺惺翁，还有的是志帅、气帅等，但都指的是朱子所提的持敬功夫，也就是要做到心常惺惺，如履薄冰。惺惺即机警、警觉，刘基在《醒斋铭》中说："昭昭生于惺惺，而愦愦出于冥冥。"

① 朱熹：《语类》卷六二。

② 陆九渊：《文集》卷三四《语录》。

比如《天君衍义》写天君在最危难之时，有三个关键人物帮助天君战胜强敌，夺位复国，那便是惺惺翁、主一翁和诚意伯。在天君宠幸欲生等佞臣，渐露亡国之兆时，是惺惺翁挺身而出据理力谏，但遭群邪交馋，天君怒斥惺惺翁，迫使惺惺翁辞职隐退。而当天君众叛亲离之际，又是惺惺翁冒死护驾，力荐主一翁出任大元帅。主一翁果然不负众望，挽狂澜于既倒，使天君出死地而后生。当然，在主一翁受命之际，主一翁又特别提出必须拜诚意伯为相辅佐方能领命，这诚意伯果然精诚合作，携手共成光复大业。

这惺惺翁、主一翁和诚意伯三个人物，其实都是儒家理想的化身。李退溪在他六十四岁时所写的《答金而精》这封信中说："今公欲做持敬功夫，而必欲求对病之药，则是于三先生之说，欲拣取其尤切己者行之。此则不须如此也。譬之治病，敬是百病之药，非对一症而下一剂之比，何必要求对病之方耶？……但今求下手用功处，当以程夫子整齐严肃为先，久而不懈，则所谓心便一，而无非僻之干者，可验其不我欺矣！外严肃而中心一，则所谓主一无适，所谓其心收敛、不容一物，所谓常惺惺者，皆在其中，不待各条别做一段功夫也。……主一之'一'，乃不二不杂之'一'，亦专一之'一'，非指诚而言。但能一，则诚矣。故《中庸》以一言诚耳。"①

在李退溪的这段论述中，小说中的这三个关键人物都已被提到："敬是百病之药"的"敬"，其实所讲的就是个"诚意"，也就是要真实；"则所谓主一无适"句，所要求的就是要"主一"，也就是要专精；"所谓常惺惺者"，亦即"惺惺"，也就是要清醒。这"诚意"也好，"主一"也好，"惺惺"也好，实质上只是从三个不同的角度谈论同一桩事物，都要求身心的集中，不使它放纵散逸到各处去。这是一个人要成就一件事所必须具备的主观条件，无论是大到治国平天下还是小到修身养性。所以，在小说中，作者也特别说到，这三个人的祖先就是莫逆之交，形影不离，他们本人也是最好的朋友，相互荐举，天君便是靠他们的辅佐才能由破而

① 张立文主编：《退溪书节要》，中国人民大学出版社 1989 年版，第 444—445 页。

立，达到天下大治。

作为这三个人物的对立面，也就是天君的死敌，那便是欲氏、欲生、越白和欢伯。当天君被欲氏和欲生诱引得昏聩迷醉时，越白和欢伯便乘虚而入，直把天君驱赶得断无藏身之地，最后只能避难于酣眠国，遭受魔党的百般攻击，真可谓虎落平阳被犬欺。值得注意的是，作者并不把这几个敌人同一视之，而是把越白和欢伯看作外敌，把欲氏和欲生看作内奸。主一翁在向天君陈述破敌之计时说："越白内怀奸术，外示柔态，见人分食饮，言语呴呴；此所谓妇人之仁也。欢伯壮猛酷烈，千人自废，然不量其器，徒欲折冲樽俎，是自速其满招损耳。然二贼之乱，本欲氏、欲生等酿成，而喜氏、乐氏、爱氏等从而和之故也，不斩伯嚭，难以防越；不戮秦桧，无以却金。今若先擒欲氏与欲生而诛之，则何惧乎越白之乳臭？何忧乎欢伯之弄瓮？"这就是儒家所认为的内忧外患的根源所在。此作品则把这一儒家理论加以形象性的发挥，也就是外界的种种诱惑，根源于人性的种种弱点，"人心惟危，人欲也"，人欲植于人心，非常危险，是祸害罪恶的根源，所以中韩儒家都把去人欲、存天理作为奋斗目标。而要达到这一目标，这就不能不讲究修炼的"功夫"，这是使人性修养达到理想境界的必须手段。

朱熹讲究"持敬"。"大凡学者，须先理会敬字。敬是立脚去处。"[①]"伊川朱子之学，'居静'为先。敬则彻动静而一于仁矣。此以心之应接事物时名动，物感不交时名静。静只是心不散乱，动时尽自澄明，泛应曲当，静时炯然，毋有昏昧。动静一于敬，即动静皆不违仁体。《论语》及六经，大都言敬。此是孔门心法，与禅家习静功夫迥别。"[②]"静者，直探本原；敬者，功夫，实则一也。"[③]金宇颙在《天君传》皆为假托太史公之口这样说："予观天君之为君也，其赖太宰敬之辅乎！其治也以相敬，

---

① 《朱子语类》卷二，上海古籍出版社 2002 年版。

② 熊十力：《论汉学与宋学及宋明理学史》，《熊十力学术文化随笔》，中国青年出版社 1999 年版，第 200 页。

③ 康有为：《主静出倪 养心不动》，《康有为学术文化随笔》，中国青年出版社 1999 年版，第 110 页。

其乱也以去敬，其还也以复敬，其配上帝也以敬，其统万邦也以敬。一则太宰，二则太宰。呜呼！得一相而兴，失一相而亡，人君可不慎所相与？”①

三、产生天君系列作品的社会原因

程朱理学的原产国并非韩国而是中国，为什么天君小说不出现在中国而出现在韩国？究其原因有以下一些：

首先，促使这么多的文人以一个固定的人物为主人公，以一个大致相仿的理念为创作主题，并沿袭一个大同小异的叙事框架，这就必须有一个时代社会所共同注目普遍认可的主导理论，“众所周知，当时的儒学是引导民族生活的意识形态。特别是随着朝鲜朝的建立，性理学的理念取代佛教引导着民族的生活，儒学或儒教处于思想的支柱地位”。② 譬如从高丽时代起，《朱子家礼》就被朝野付诸实施，在恭让王时代，便达到一切祭礼均据其举行的地步。到朝鲜朝，性理学处于国教的地位，“太祖素重儒术，虽在军旅，每投戈之隙，引儒士刘敬等，商榷经史，尤乐观真德秀《大学衍义》，或至夜分不寐，慨然有挽回世道之志”③。太祖时代根据《经济六典》实施了五服制，根据《朱子家礼》确立了三年丧及家庙制；太宗时对即将入仕者和虽已入仕但官居七品以下者均实施《家礼》考试，两班中如有不举行家庙祭祀者则予以严惩；世宗时制定和实行了训民教化的《三纲行实图》；世祖时完成了《国朝五礼仪》。这些都说明了心性学在当时的朝鲜半岛所享有的至高地位。而中国的心性学自产生之日起，就一直处在各种思潮学派的相互争斗论辩之中，不但外有佛道两大教派，与儒学成三足鼎立之势，即使在儒学内部，比如与朱熹同时对峙而立的就有陆九渊。“而在朝鲜只有程朱学

---

① 柯暹：《东冈文集·杂著》，明嘉靖刻本。

② 〔韩〕尹丝淳：《韩国儒学研究》，新华出版社 1989 年 6 月版，第 12 页。

③ 《李朝实录·太祖实录·总书》，日本学习院东洋文化研究所编 1953 年版。

一家，他学毕废。”“朝鲜朝的儒学始终以朱子学为正宗，而朱子学则以性理学为其核心。所谓性理学就是有关性命与理气的学问，它贯串于整个朝鲜朝，或成为统治理念，或成为教育理念和解释人的理论根据，不断得到深入和发展。”[①]这就造成了韩国的理学虽来自于中国，但比其中国本土的来，却更为周密、更为正统。“在中国，反对朱子之学的明代阳明学派和泰州学派及清代的汉学从未允许朱熹的体系像它在韩国那样拥有这种文化上的垄断权。”[②]

其次，对韩国来说，不但程朱理学是外来文化，而且承载这些外来文化的汉字又是外来文字，这两者都得通过专门的教育才能获得。李退溪就曾耗费半生精力编纂《朱子书节要》，目的是“止为两家子弟辈谋之”，也就是只用于教授弟子的教科书而已。后来之所以有那么多的文人雅士不断加入“天君系列小说”的创作行列，很大程度也都是采用通俗娱人的方式引导人们学习儒学，以此达到教矫世态人心之目的。并且，作为社会现实需要，读书人那么热衷于儒学教习，还在于韩半岛历史上曾有近千年之久沿袭着与中国一样的科举制度。这种以考试成绩高下为主要标准的入仕之途，诱使天下无数读书人穷其一生相与竞争，考试内容又都以儒家经典为主。高丽朝仁宗十七年(1139)，仿宋朝范仲淹在庆历新政的改革，规定初场试经义，中场试论策，三场试诗赋；毅宗八年(1154)改为：初场试论策，中场试经义，终场试诗赋；忠穆王即位之年(1344)，又改为：初场试六经义、《四书》，中场古赋，终场策问。[③]从此内容安排可见，其取舍为愈来愈重视经义和论策。而到朝鲜朝，科举考试内容更为注重对儒学经典的把握和理解。“科举考试之内容，以儒学为主，禁用老庄之说，如宣祖三十三年(1600)，以李涵用庄语，特命

① 〔韩〕崔根德：《韩国儒学思想研究》，学苑出版社 1998 年版，第 23 页。

② 〔韩〕黄秉泰：《儒学与现代化——中韩日儒学比较研究》，社会科学文献出版社 1995 年版，第 463 页。

③ 郑麟趾：《高丽史》卷七三，《选举志》(一)，影印本中册，第 589－594 页，参见金宗瑞《高丽史节要》卷二五，忠惠王后五年秋八月条，影印本，第 655 页。

削科。”[1]李朝“建国初期，通过刊行各种典章阐明各种文物制度和统治大纲，这无疑是为通过易姓革命而建立的新国家的存续和繁荣而做出的政策性努力。问题在于这种制度和统治是根据何种思维制定和设计的？毋庸置疑，《朝鲜经国典》等所体现的《六典》的背景思想是儒学。根据儒学的价值观和思维方式制定和设计了官制和科举及各种仪式。儒学之以官僚主义为象征的现实的合理主义的统治规范，在展望这个新生国家的现在和未来的同时，也巩固了其基础。儒学的机能在此获得了发挥。……政治愈是真正以儒学规范的政治为目标，愈需要国民对儒学的一般规范有所认识。因为国民对儒学规范的认识愈高，愈能获得国民自发的响应，统治愈是容易”。[2] 于是，从高丽末期就开始的对儒学的社会普及教育活动，到了李氏朝鲜更是从两班到民间大规模地开展起来。而天君小说系列不过是这个应运而生的大合唱中较为特殊的一个声部而已。

第三，如仅有前两项还不够，还不足以说明韩国人为什么要尝试以这样的特殊方式——艺术的方式——来教习传播儒学。我们应注意到一个现象，韩国的文人们很擅长于使用图解手法来阐释某些哪怕是很深奥复杂的哲理，就是以图的形式把儒学的入道之门简明易懂地显示出来。这种以图解的形式来通俗易懂地向社会推介性理学的做法，肇始于权近，他在高丽末期和李朝初期的 1389 到 1393 年间，于流放、坐牢和闲居的在野生活中，完成了著名的《入学图说》。这本从《中庸》和《大学》出发而为初学者撰述的性理学入门书，把数十个自古以来儒学者必须学习的问题作图，如“天人心性合一之图”、“天人心性分释之图”、“大学指掌之图”、“中庸首章分释之图”、“中庸分节辨议”、“语孟大旨”、“五经体用合一之图”、“五经分体用之图”等，对儒家学说进行阐释和说明，这一别开生面的儒学教授方法，不但在朝鲜半岛，而且在日本列岛也产生了深远的影响。且不说比权近稍前已有郑道传的《学者指

① 蔡茂松：《韩国近世思想文化史》，东大图书公司 1995 年版，第 227 页。
② 〔韩〕尹丝淳：《韩国儒学研究》，新华出版社 1998 年版，第 33—34 页。

南图》问世，在权近之后，便有大量图说涌现，如金泮的《续入学图说》、权采的《作圣图》和《作圣图说》、郑之云的《天命图说》等，到学界巨擘李退溪在宣祖元年所呈现的《圣学十图》，则达到了登峰造极的地步。尽管这十图中有几图是采用前人已有的，但以系列图谱的方式来讲解宋明理学，对该学理论体系包容规模之宏大，熔铸精髓之深厚，逻辑结构之严密，不能不首推退溪。可以这样说，以图说的形式来讲解儒学要义，尽管不是朝鲜学者的独创，在此之前中国早有了周敦颐的《太极图说》、朱熹的《中庸章句》作图，但似这般参与作者如此之众、图说数量如此之多、释解经典如此之全、社会影响如此之广，该当首推朝鲜，这是一点也不为过的。很自然的，对儒学要义，以图说的形式进行线条的图解，与以天君小说的形式进行文字的图解，只不过是异曲同工而已。

最后须指出的是，前面三种原因还只能解释会有天君小说在韩国产生的理由，但还无法解释为什么会有那么多的天君小说在韩国出现的理由。应该看到，自林悌的《愁城志》之后，以三百年之久、十数人之手参与了天君小说的创作。而这与中国的曹雪芹写了《红楼梦》后，紧跟着便有郎环山樵的《增补红楼梦》、逍遥子的《后红楼梦》、秦子忱的《续红楼梦》、归锄子的《红楼梦补》、梦梦先生的《红楼圆梦》，以及什么《红楼复梦》、《红楼绮梦》、《红楼演梦》、《红楼重梦》、《红楼后梦》、《红楼再梦》等，还很不一样。中国的红楼梦系列或其他系列，绝大多数都是对原典的补充而不是重写，而韩国的天君小说系列，则每一部都是重写。所以，由《红楼梦》引发的众多续书，没有一部能够超越原典的，而天君小说系列，各作品尽管也有高下优劣之分，但不存在着这种因母体与子胎的关系而带来的明显优劣区别，应该说是各呈特色。

天君小说以其寓言象征的性质，小而言之，通过心、身与情的纠葛关系，喻托的是一个人修身处世的道理；大而言之，展示天君、群臣与敌寇的矛盾冲突，宣扬的是一个国家治国平天下的方略。这也就是儒家所谓的“内圣外王”之术。就个人而言，黄中允在《天君纪·序》中说得非常明白：“余少志于读书，而不知门户。自抠于寒冈大庵两先生之门，虽知有门户，而质钝才鲁未免醉梦。且为名缰缚束，役役风埃，遂至于

肉走尸行者今六十年。噫！初不知门户则已，既知有户，而反不知所入，惩既往之大失，痛将来之莫及，而备述其从前迷误于此编寓言之中。如此而其所以终能恢复云者，未敢自谓能然也，盖欲其从此自警自勉，而不远于旧门户云尔。"[①]而就国家而言，李退溪说得更为决绝："一国之体，犹一人之身也。人之一身，元首居上而统临，腹心承中而干任，耳目旁达而卫喻，然后身得安焉。人主者，一国之元首也。而大臣，其腹心也。台谏，其耳目也。三者相待而相成，实有国不易之常势，而天下古今之所共知也。古之人君，有不信任大臣，不听用台谏者，譬如人自决其腹心，自涂其耳目，固无元首独成人之理。其或有信任大臣，而不由其道。其求之也。不求且能匡济辅弼之贤，而惟求其阿谀顺旨者，以某遂其私。是其所得者，非奸邪乱政之人，则必凶贼擅权之夫。君以此人为济欲之腹心，臣以此君为济欲之元首。上下相蒙，缔结牢固，人莫能间。而一有鲠直之士，触犯其锋，则必加之窜谪诛戮，为齑为粉而后已焉。由是忠贤尽逐，国内空虚，而耳目之司皆为当路之私人矣。则所谓耳目者，非元首之耳目也，乃当路之耳目也。于是凭耳目而鼓势煽焰，以党助权臣之恶，由腹心而积戾稔祸，以蓄成阍主之慝，侈然自以为各得所欲，而不知元首之鸩毒发于腹心，腹心之蛇蝎起于耳目也。此古今一辙，前者既覆，后不知戒，响寻而未已，诚可痛也。"像李退溪这样在《戊辰六条疏》[②]中倾吐的扼腕痛心之言，实可借表多数天君小说之主旨。而中国小说对儒家思想的吸收，从精神实质来说，主要是内化为忠、孝、节、义等具体内容；假如触及"天理"与"人欲"之矛盾，中国作品往往表现为：要么在"天理"与"人欲"之间摇摆；要么干脆让"人欲"战胜"天理"。并且，越是有才华、越是思想进步的作家的作品，越是如此。与林悌同时的明代著名作家李贽就公然反对"咸以孔子之是非为是非"，猛烈抨击程朱理学，倡导抒写人的自然性情，这对后世产生了深远的影响。

---

① 车溶柱：《韩国汉文小说史》，亚细亚文化社 1989 年版，第 257 页。

② 张立文主编：《退溪书节要》，中国人民大学出版社 1989 年版，第 146—147 页。

在朝鲜半岛，从高丽末年到朝鲜末年的六百四十余年间只有朱子学一枝独秀，退溪、栗谷等哲人学者无不沉溺其中，这是事实，但同时也应看到几个变数：

第一个变数是，即使在朱子学内部，由于各自的不同理解，对于如何修身治国，如何内圣外王，还是有着不同的谋策方略。如孔子主仁、朱子主理、陆子主志、李滉主敬、李珥主诚、金时习主气等，天君小说作者们都可由不同的感悟重点想象出不同的人物关系和矛盾纠葛而形成各异的作品。

第二个变数是，即使在儒学内部，尽管朱子学在韩国处于正统地位凌驾于其他儒学势力之上，但并不等于与其他学派可以彻底绝缘，中国儒学中与朱子学双峰对峙的陆氏心学，还有后来在中国取代了程朱理学而勃兴的阳明学，在朝鲜朝虽然遭受排挤未能繁荣昌盛，但隐然中还是发挥着相当的影响力。"在这段独尊程朱学期间，仍有部分朝鲜学者们在暗地里研读阳明学，他们以阳明学来批判现实政治、社会种种之非理及矛盾的现象，而主张以阳明学的思想来改革社会、政治方面之弊端。"[①]这种对朱子学的批判也会刺激天君小说作者的不同灵感。

第三个变数是，即使在唯儒独尊的时期，反朱子学甚至反儒学的暗流从来没有停息过。17 世纪初，尹镌率先反对朱子学的绝对权威，指出并非只有朱子独知义理，结果被无情处死。李睟光、柳馨渊不满朱子学的空谈，力主实学。18 世纪，李瀷、洪大容、朴趾源等人的活动振兴了实学，到 19 世纪，丁若镛、崔汉绮等都用实证的方法探索实用的强国之路。这种实学思潮"讲求实效、实理，反对朱子学的空谈性理，主张经世致用，改革时弊。这个派别的思想家们在哲学上大都坚持'气一元论'，并借助当时自然科学、技术的成就，对很多自然和社会现象作了比较正确的解释"。[②] 但面对正统朱子学"一字致疑"便"扣上'斯文乱贼'的大帽进行残酷镇压的严酷现实，实学派思想家吸取汉学派尹镌等被

① 郑德熙：《阳明学对韩国的影响》，文史哲出版社 1986 年版，第 2 页。

② 《东方著名哲学家评传 · 韩国卷》，山东人民出版社 2000 年版，第 15 页。

镇压的教训，批判朱子学时往往打着儒家的旗号，是通过对汉唐儒家经典的考证来阐述自己的实学思想的”。[①] 正因为此，到后期的天君小说所宣扬的已不再是儒家思想，如李钰的《南灵传》就是。能给天君排忧解难的已不再是敬、志、气、仁等儒家大法，而是烟和酒。这显然是非儒家甚至反儒家的。从林悌《愁城志》的酒——靠酒来救助天君；到李钰的《南灵传》的烟——靠烟来救助天君，天君小说正好走完了一个圆圈。这正从一个角度印证了儒学在朝鲜半岛上由同释、道二教并列到唯我独尊，到一统而为朱子学，再到朱子学衰落而被实学代替的过程。

（原载《外国文学评论》2003 年第 2 期）

① 朱红星等：《朝鲜哲学思想史》，延边人民出版社 1989 年版，第 237 页。

上方重阁晚　百里见秋毫

——新时期浙江当代文学研究鸟瞰

当代文学研究与当代文学创作，应该是整个文学事业的双翼，但是，由于研究毕竟是理论自觉的产物，还由于理论毕竟更具意识形态的色彩，所以，从建国十七年到"文革"十年，全国的当代文学研究，始终滞后于当代文学创作，报刊所见，亦大都停留于读后感式的作品评论，而少有统揽全局、高屋建瓴、寻根究源、承前启后之作。浙江的评论界，当然亦不例外。因此，无论从本省还是从全国范围来看，就其严格意义而论，当代文学研究作为一个领域来说，尚未真正开拓；作为一门学科来说，亦尚未真正独立。

七十年代末期，建立中国当代文学学科的呼声日高，杭州大学中文系、浙江师大中文系与省外其他院校致力于当代文学研究的教师代表，汇集于华东师大，研讨建立当代文学新学科诸问题。浙师大中文系戴林曾在会上针对编写当代文学史的几个重要方面发表了看法，产生了较大影响。后由华东各文科院校协同编写的《当代文学史》和《当代作家研究专集丛书》，我省戴林、何寅泰等都是主要撰稿者。

促使一门新学科形成并完善的一个重要方面是高等院校的教学设置。当一般院校尚把当代文学作为现代文学的附属或尾声时，杭大、浙师大中文系便较早争取单独设科，与现代文学在教学内容和教学时数方面的比例，由不分家的一比三扩展到分家的二比三，并另外设立了当代文学教研室。教学的需要大大刺激了科研的发展，杭大（现为浙大）、浙师大杭师院（现为杭师大），在数年里或合作或独立，编写了多部"当代文学史"和"当代文学作品选"教材，从一个方面丰富了当代文学研究

的成果，先后出版并产生了较大影响的有：《中国当代文学史》三卷本（何寅泰、金汉、金葵等参加编写，福建人民出版社出版）、《中国当代文学教程》上、下册（郑观年等主编，浙江大学出版社 1989 年 3 月版）、《中国当代文学史略》（李达三、金永汉主编，浙江大学出版社 1989 年 8 月版）。稍后的还有林湮、金汉、邓星雨主编的《中国当代文学发展史》、金永汉的《中国当代小说史》等。《中华人民共和国文学史纲》（戴林主编，浙江师大中文系内部版）当时虽为内部教材，但因成书较早，对后来者颇富启迪。部编文科教材《中国当代文学作品选评》（河北人民出版社 1981 年版）丁茂远为编委，他还主编了十二册的《中国当代文学参阅作品选》（福建人民出版社 1983 年版）。《中国当代文学研究资料》是迄今为止全国最大规模的研究当代作家作品的丛书，它是 1978 年 5 月由杭州大学和苏州大学发起、全国三十多个单位协作编辑，包括在中国当代文学史上有一定地位、在国内外有一定影响的一百多位作家的研究专集和合集，共 200 余种，何寅泰任副主编。在已经出版的近七十种书中，经我省专家编撰而成的就达十余种。

值得指出的是，1982 年前后，一大批 1977、1978 级大学毕业生加入了评论队伍和教学队伍，使整个当代文学研究力量得到了明显的增强。他们具有较好的专业训练，理论视野开阔，科研思维活跃，知识结构新颖，艺术感觉敏锐，基础好起点高。他们以及后继的新生力量与中、老年评论工作者一起，使我省的当代文学研究，由作家作品的微观分析扩展为现状现象的宏观把握；由主题思想式的单一社会性评判扩展为多学科、多层次的多元化阐释；由局部零散的随机性选题立论扩展为系统化、体系化的理论建构，把我省的当代文学研究推向一个新的台阶。

一、基本问题研究

关于当代文学的基本问题研究，我省一向比较薄弱。它要求研究者不为具体作家作品所囿，而能在一个较为广阔的理论背景下对某个

作品群体的创作特点进行理论概括，即使是针对单一作家作品的立论，也力求在综合研究中发见某些带普通性的问题。

八十年代初，我省开始出现一些直接评述文坛现状或研究现实问题的宏观性比较性文章。何寅泰、李达三的《新中国十七年诗歌述评》(《中国当代文学研究》1980 年第 1 期)，结合社会政治背景，揭示了我国诗歌起落的原因。陈诗经的《〈创业史〉在当代文学史上的意义》(《宁波师院学报》1981 年第 1 期)、戴林淹的《历史的沉思——中国当代散文风格概观》(《浙江师院学报》1983 年第 2 期)、吴国群的《汇入世界诗海的艰难历程——中国当代诗歌四十年审视》(《绍兴师专学报》1989 年第 1 期)，都把某一文学现象置放到当代文学史的宏大背景上进行评析。张黛芬的《刘白羽、杨朔、秦牧散文风格漫谈》(《教学研究》1980 年第 6 期)着眼于三位当代散文名家的不同创作个性，作出了独具特色的比较。高松年的《正确理解文艺作品的社会效果》(《文艺理论研究》1980 年第 4 期)，则较早批评了对文学作品的社会效果进行简单化处理的倾向。

对作家、作品进行综合性研究，当能发掘到比孤立研究单篇作品远为深刻的理论层次，突破具体对象的局限而触及某些基本理论问题。高松年的《陆文夫近作的讽刺艺术》，将陆文夫的创作特点幽默地归结为"糖醋现实主义"，对体现这类特点的代表性讽刺小说进行了概括和剖析，分辨出作家惯于采用的"不动声色地出现荒唐"、"轻松写实之中见沉思"、"讽刺画与风俗画的交融"等三种讽刺艺术方式。吴国群的《试论鲁迅与高晓声反语风格的传承》，在比较研究上独辟蹊径，相当精细地从几个层面上描述了鲁迅和高晓声作品在反语风格技巧上的传承关系。陈一辉的《论王安忆近年来的艺术追求》(《小说评论》1987 年第 1 期)，抓取了王安忆毫无诗意的琐庸描写代替往常特有的清丽与诗意这一转变，指出其淡化、散化、俗化的新追求赋予作品一种超越自身内容的具体性，在为读者留下更多阐释空间的同时具有其指向形而上境界的力量。由骆寒超任主编、浙江省当代文学研究会选编的评论集《新时期文学与文学新时期》，内中于贤德、黄健、雨石、陈越、王晓华等人的

论文，都以较开阔的视野展开新时期文学的综合研究。

文学是艺术，如何从艺术角度、艺术规律、艺术特征等方面进行研究，这是以往偏重社会政治的评论所忽视的。金健人的《在现象的因果联系中揭示社会本质》(《文学评论》1983 年第 3 期)，较早把一个原本属社会政治范围的论题转变成艺术创作规律问题。李庆西以他既是作家又是批评家的眼光去写他的既是创作又是批评的理论文章而在文坛独树一帜，他那特有的艺术敏感和知识结构使他能迅速地发现创作和理论的新问题，从作家作品评论到宏观理论思考，无不显露出鲜明的个性色彩。《文学当代性》(人民文学出版社 1988 年 7 月版)汇集了他近三十篇评论文章，其中《文学的当代性及其审美思辨特点》(原载《文学评论》1984 年第 4 期)曾引起广泛的注意，文章提出了一个经常为人提及而又总是语焉不详的问题：何为文学的当代性？该文为人们理解和评价当时出现的一些复杂审美对象，如《黑骏马》、《迷人的海》、《最后一个渔佬儿》等作品的时代精神提供了新的评价标准，触及了新时期文学发展过程中长期纠缠不清的一个重大理论问题。

真正能就文学的艺术本质，包括它的方方面面展开较为充分研究的，应是 1985 年前后的事。当时中国文坛，一方面是创作界的流派林立，一方面是评论界的方法纷显，以至形成全国范围的"方法论"热。我省评论家对此基本取审慎态度，更多的是把各种各样的方法"内化"为艺术研究的方法。金健人的《文学研究新文法论述要》(《语文导报》1985 年第 10 期)对此作了评价。徐岱的《哲学观的更新与文学的发展》(《文学评论》1986 年第 1 期)则指出当时被众人看好的新方法与自然科学具有千丝万缕的联系，这种特征决定了它们不能移植到文艺学的领域，而必须经过哲学的中介与过渡。李庆西的《文体也是方法》，则流露出对形形色色花样翻新的批评方法的怀疑，认为在追求深度的批评之外，还应该有另一种选择，"那就是艺术化、情趣化、人格化的道路"。这种对文学的艺术特性的强调在另一个方面被强化出来，则是戴光中的《关于"赵树理方向"的再认识》(《上海文论》1988 年第 4 期)，这便是后来影响颇大的"重写文学史"大讨论的首篇，其核心仍然是文学

作品必须以艺术价值为价值的问题。

"当代文学往何处去?"这也是研究文学的人都不能不关心的重大问题。省作协、省委宣传部文艺处与《文艺报》编辑部,在1988年5月27日—29日联合举办了"中外当代小说走向研讨会",到会代表120多人,严家炎、宗璞、谢永旺、陈丹晨等著名学者作家都作了专题发言,国内多家新闻报刊作了报道评价,产生了较大影响。金健人的《中国新时期文学向何处发展?》(《文艺理论研究》1987年第5期)、《"改革文学"的改革》(《文艺理论研究》1988年第2期)和《文学的当代困惑》(《文艺理论研究》1989年第1期)等文,都是感受到与此次会议共同的时代要求而作的现实回答。

在这些当代文学的基本问题研究中,我省评论家积极参与全国性对话,呈现出自己的特色。尤其在文学语言研究、文学形态研究等方面,已经具有一定的领先地位。

二、文学语言研究

全国第一个关于文学语言的专题会议就是在杭州召开的。1987年11月30日—12月3日,杭州市作协和市文联创作研究室联合举办了小说语言研讨会,全国各地来了十几位评论家同本省市作家、评论家进行对话交流,着重就小说语言的地位作用、功能技巧等问题进行学术探讨,在全国范围内产生了影响。会后还专门就文学语言特别是小说语言出了本《小说语言研究论集》,所收论文后来又大都在各地报刊发表。蔡良骥的《论色彩语言的审美特性》(《文艺理论研究》1987年第3期)从空间性能、时间功能、心理效能三个方面对色彩语言的审美特性进行了论述。徐岱的《论文学符号的审美功能变体》(《文学评论》1987年第3期)认为文学语言与非文学语言的区别主要表现在二者所具有的功能风格上,一般说来,文学语言的功能风格由语流所产生的"调性"与"姿态",和由语义场所产生的"暗示"与"象征"。徐龙渊的《修辞法则:当代小说的语言形态》(《小说评论》1988年第1期),认为小说家的

审美理想通过文学语言得以细密充盈的表述，但由于作家的主体自觉性差异，也由于生活客体之多样，便构成了小说的种种语言形态。钟本康的《文学语言：常规语言的偏离》（《百家》1988年第4期）和《语言对自身局限的抗争》（《文艺评论》1989年3期），认为对实用性的超越是语言获得文学性的必要条件，感情性主观偏离是文学语言获得个性化的必要条件，文化性偏离来之于作家文化意识的觉醒和对特定文化内容的深切感受，而语言的文体性偏离，则使各种体裁的固有形态发生变异而产生各种样式，文学的对象必须通过语言予以表达，却又永远不能用语言来表达，这种对自身局限的抗争，新时期小说大致趋向语言的粗鄙化或高雅化、变态化以及混合化。高松年的《小说语言摭拾》（《上海文论》1988年第3期）则从什么是小说语言，小说语言本体的超越和局限性，小说观念的更新导致了小说语言的多元审美态势，以及地域特色、实践效应、创作个性和风格等六个方面阐述了小说语言的本体意义。金健人关于文学语言的系列论文：《意义·意思·意味》（《文艺研究》1989年第6期）、《我国文学语言研究的新发展》（浙江大学出版社《现代诗学》1990年版）、《"艺术与语言统一说"的内在矛盾》（《浙江学刊》1990年第6期）、《论文学的特殊本质》（《文学评论》1991年第2期）、《语言与艺术》（《文艺理论研究》1991年第5期），认为文学语言与普通语言的区别在于自指与他指、非推理与推理、自为与自在之间的联系与对立；认为文学语言的自身结构为语音、语义、语象、语蕴等层面所构成的系统；文学的特殊本质在于语言与艺术的双重性，文学这个语言艺术品，在语言的任意关系与艺术的自然关系的作用下形成了一个多层次的复合体，文字与语音、语音与字面义、字面义与联想义、浅层联想义与深层联想义……它们有的被任意关系拉拢，有的被任意关系推开，有的被自然关系拉拢，有的被自然关系推开，这种种或排斥或趋同的双向运动，使文学成为地地道道的艺术品，同时，也不失为地地道道的语言品。另外，像盛子潮与朱水涌合作的《诗与小说语言的微观论析》、阙维杭的《色彩与情调：构成艺术境界的小说语言》、曹布拉的《从读者和作者看小说语言》等，都从各自角度加深了对文学语言的认识。像这样

集中而全面地论述文学语言，在其他省市是不多见的。

三、文学形态研究

文学形态研究，是我省评论工作者耕耘最勤、收获最丰的领域。而其中又尤以关于叙事学、文体学、历史小说、诗学方面的研究成果最为引人注目。

近几年来叙事学一直是全国文艺理论的一个热点，我省研究者可以说是最早投入这方面研究的先行者之一。金健人在《文学评论》、《文艺理论研究》等期刊上发表的十多篇有关小说时空观、叙事单元、节奏基调、人称视点等文章，集中而系统地论述了叙事学的一些理论问题。他的《小说的时间观念》(《文学评论》1985 年第 2 期)便着重论述了时间的叙事意义，并就作家在具体创作过程中对时间因素的三种不同处理方法：时序处理、时差处理、时值处理作了深入分析，还对叙事时序与事态时序的不同配合所造成的作品时间的多种层次作了概括说明。后来出版的《小说结构美学》(浙江文艺出版社 1987 年版)比较集中地反映了这方面的理论成果。近几年，他的《叙述者的叙事功能》上、下(《文艺评论》1992 年第 1 期、第 2 期)和《叙事艺术之新变》(《文艺理论研究》1992 年第 4 期)等，把叙述者置放于作者、叙述对象、读者的关系网中进行考察，可以取同一、错位甚至对立多种关系，在人称的有限类型和视点的无限变化中寻找出最佳配合方式，从而实现其表现功能、建构功能、结构功能和协调功能，还特别结合“新写实”小说在叙事方法上的新变在于作者观点的藏而不露，并采取种种办法进行遮挡；结构模式的新变侧重于事态层面上或叙事层面上，表现手法的新变是倾向综合杂取等，针对国内叙事理论的盲点，紧扣文学发展中的现实问题。盛子潮的《小说的时空交错和结构的内在张力》(《文艺研究》1986 年第 6 期)和《新时期小说的多重世界和艺术秩序》(《小说评论》1987 年第 2 期)，以小说形态学的眼光去剖析小说结构，指出新时期小说结构形态从单一走向多元的趋势，并对小说的艺术秩序作了时代展望。《论新时期小

说叙事观点的演变》(《文艺评论》1989年第1期),指出当代小说经历了一个从单一叙事观点—多元叙事观点—多层叙事观点的演变历程,并对这一历程中表现出来的空间化走向予以肯定。他的新作《论小说语言的基本"词汇——意义"单位》(《当代作家评论》1992年第6期)《小说形态学》中的一章,认为小说语言的基本"词汇——意义"单位是情节段,即由一个个词所构成的、具有相对独立意义、能显示一定叙事功能的语象,发他人所未发。钟本康的众多理论文章,与其说是叙事学的,倒不如说是文体学的,他更偏重于从小说的文体特性出发进行论述。《小说的"艺术综合"》(《当代文艺思潮》1985年第4期),是在头两年发表的《谈谈"复合小说"》基础上的理论深化,努力用历史的和辩证的眼光去分析新时期小说,认为小说作为一种文学样式,它的变化归根结底取决于生活、社会、时代的更替和发展,同时也往往是"艺术综合"的结果:①借用其他文体的形式;②融化其他艺术的内在特征;③对各种艺术流派、创作方法的吸收和融化,由此扩充了小说的艺术表现力,造成小说品种的多样化,并带来读者审美观念的变化等,大胆立论,小心求证。此后,写出的一系列关于小说文体的论文,如《"混合体"小说的特点及其命运》(《小说评论》1988年第4期),《落红不是无情物——新时期小说流派再认识》(《文学评论家》1989年第6期)等,可以说都是在"分化"与"综合"的逻辑起点上,对小说文体发展演变的方方面面的进一步展开。盛子潮的《新时期小说中象征的破译和审美意义》(《当代文学思潮》1985年第6期),较早注意到新时期小说总体象征的走向,提出"私人象征"和"公众象征"的观点,并予理论上的阐析。到《感觉世界:新时期小说的一种形态》(《文学评论》1987年第4期)则较早提出小说的"感觉形态"一说,从小说家思维形态入手,论述了当代小说三大形态类形:写实形态、理想形态和感觉形态,以及它们的审美价值指向。徐剑艺的《文学形态层次论》(《文艺研究》1988年第4期)从形态学角度对文学的构成作了层次化的分析,提出了"四层次"说。《小说文体形态学及其构成》(《上海文学》1989年第2期)从理论上对文体、小说文体概念及其具体构成成分作了论述,并结合当代小说的"文体自

觉”倾向，进行了小说文本的文体批评，实为小说文体学导论。他的专著《城市与人》(云南人民出版社 1989 年 1 月版)，则从社会文化学角度研究了建国至八十年代末小说的审美形态和价值判断模式。他的另一部专著《小说符号诗学》(浙江大学出版社 1991 年版)则主要以符号学的方法及方法论来研究文学。他认为是独特的言语方式构成了超越一般语言的文学文本，要阐释文学，首先就得阐释文学文本的本体，而文学在其本体的存在方式上就是一种含物质和精神于一体的“抽象的实体”，而小说以其与世俗语言的贴近所造成的“虚假的重合”，更需进行理论的还原。它既是一部构架严密见解新颖的小说形态学著作，又是一部独特的分析新时期中国经典小说的评论性著作。徐岱的小说文体学研究，是从《小说与诗》、《小说与画》、《小说与故事》这三篇系列论文开始的，其中《小说与故事》(《新华文摘》1986 年第 1 期)针对久存争议的小说与故事的关系问题，确证了故事在小说中的地位：一方面小说不等于故事，另一方面又离不开故事，一旦将故事完全驱逐出小说，“小说”也就变成了“诗”。由对小说文体的研究，他深入到关于文学文体观的研究，《文体观与文艺观》(《杭州大学学报》1988 年第 3 期)、《文学的文体学研究》(《学术月刊》1988 年第 9 期)、《文学作品形态构成的文体学透视》(《文艺理论研究》1989 年第 2 期)等，主要以符号学方法抓住文学的语言层面和文本存在，构建文学文体学理论体系。他的《小说叙事学》(中国社会科学出版社 1992 年 9 月版)便是这方面研究成果的集大成之作，从叙事的本体结构、构成要素、基本模式、控制机制及修辞特征等方面，既勾勒了中国古代叙事思想，又概括了西方叙事学说，通过古今中外大量小说作品的分析，阐述了论者以读者为中心、以文本为重点的现代叙事理论。

另外，近年崭露头角的洪治纲，也以一组叙事学文章引人注目。《故事：小说叙述的意义符号——陈源斌近作拆析》(《当代作家评论》1992 年第 1 期)、《英雄的光芒——论新时期小说英雄母题的流变倾向及其意义》(《小说评论》1992 年第 2 期)等，对我国当代小说的叙述技巧进行了多方面的概括和细致的剖析。

吴秀明则独辟蹊径，从一个特殊角度——当代历史小说——开始他的形态学研究。《评近年来的历史小说创作》（《文学评论》1982 年第 2 期），可谓新时期历史小说评论的力作。其评论集《在历史和小说之间》（时代文艺出版社 1987 年 2 月版）收辑了作者 1981 年至 1985 年间所写的关于历史小说的文章 34 篇，一类为理论综论，探讨了历史小说的文体特征、发展态势以及问题分析；一类为作品评论，力求站在历史小说本体论、文体论角度，将具体作品置放于系统背景下考察。1987 年前后主要精力集中于历史文学本体理论的探索、构建上，由单一的当代历史小说转向对中外古今历史小说、历史剧、历史画、咏史诗、历史影视片等以一定历史事实为据进行加工创作的诸种文体的整合研究，探讨历史文学不同于一般纯虚构文学的独特之处，它有基本原理和个性特征。主要论文有《论历史文学创作中的"现代化"问题》（《中国文学研究》1987 年第 4 期）、《历史文学创作与读者的艺术接受》（《天津社会科学》1989 年第 2 期）、《关于历史文学虚构与限度的思考》（《浙江学刊》1988 年第 3 期）等。盛子潮以"作为一种文体样式的通俗文学"为题的系列论文也颇具新意（共六篇，连载于《东海》1989 年第 6 期—1990 年第 3 期），以形态学眼光把通俗文学作为一种文体样式来考察，分别论述了它的娱乐功能、母题原型、类型特征、美学风格和阅读期待等新问题。

浙江的诗学研究虽说比不上小说研究那般热闹，但倒也能与诗歌创作相映成趣。盛子潮与人合著的《诗歌形态美学》（厦门大学出版社 1987 年 12 月版），较早从诗歌作品的形式去透视诗歌内在的结构秩序，如各要素间以及要素与整体间的积极的机能性关系，揭示诗歌艺术把握世界的特性和规律。吴晓的诗学专著《意象符号与情感空间——诗学新解》（中国社会科学出版社 1990 年版）则运用符号学方法，围绕意象这一诗的基本命题，探讨了意象的重要作用和美学价值，特别是传达审美情感方面的地位。他的论文《直觉及诗的意境创造》（《浙江师范大学报》1989 年第 1 期）从理论上分析直觉思维与诗歌创作的关系。龙彼德的《诗人的秘密》（浙江大学出版社 1989 年版）以诗人评诗作，在

自我更新、大循环、心灵综合和抒情体系等四个理论问题上，有较切实的论析。范一直的《论诗的内在节奏》和《数字中的诗意：谈赵恺诗歌的特色》，前篇认为对诗的内在节奏的敏感程度是诗人气质的一大判别标志；后篇就一位青年诗人对数字的富有韵味的运用作出了别开生面的评述。另外沈泽宜和唐湜的诗论，都因论者原本就是诗人而更能道出个中滋味。骆寒超的颇受国内学术界好评的《艾青论》，当然是横跨现、当代的诗论专著，其中关于艾青后期诗歌创作的论文，以及《他，撑开光的翅膀飞翔：论艾青新时期的诗歌创作》论文，对老诗人艾青自 1978 年"归来"之后的创作高峰期，从多侧面进行了考察，所论均产生了较大反响。1982 年春末，由省作协和省当代文学研究会联合主办的"艾青诗歌讨论会"，一百多人进行了多次专题报告和小组讨论，数百人共同参与了"艾青诗歌朗诵会"，可谓盛况空前，会后还编辑出版了《艾青研究论文集》。

四、吴越文学研究

吴越文学特指以吴越地域文化为内容或为背景的作品，宽泛而论便把江浙作家的富有地方特色的作品都包括在内。我省评论家所评论的当然主要是本省作家的作品。文学理论如就其最终价值而言，当然是以创作实践为起点又以创作实践为旨归的，而以全国性的文学现象为对象则往往可以收到事半功倍的效果，这样，热切地注视省内作家，并对他们的作品始终抱有满腔热忱的批评家，便不很多见了。

高松年便属这并不多见的批评家之列，他的吴越作家作品评论几乎与这些作家的作品创作同步。《李杭育"葛川江小说"的艺术追求》(《文学评论丛刊》第 28 辑)、《对单一定向模式的审美超越——评郑九蝉的小说创作及其流变》(《江南》1986 年第 4 期)、《在历史与现实的交叉点上透视人生——徐孝鱼小说创作述评》(《杭州师院学报》1988 年第 3 期)、《以诗的目光探求人生——谢鲁渤小说简论》(《浙江文学概观》浙江大学出版社 1987 年版)、《强化文化意识的创作尝试——评沈

治平“南运河系列小说”》(《西湖》1986 年第 10 期),还有对张廷竹小说创作的系统评论,其中《从一己坎坷走向广阔世界》(《当代文坛》1986 年第 4 期)和《在民族化追索中确立个性》(《文艺报》1988 年 8 月)尤为出色。以上列举的仅仅是他关于浙江部分作家的部分评论。在新时期以来的这些年中,他的论文集《理念·形象·艺术魅力》(浙江文艺出版社 1990 年 12 月版)中的几十篇文章几乎遍及了省内知名或不知名的作家。由于对这些作品的长期浸淫和对这些作家的深入了解,他强烈地感受到吴越文化在其中的作用和影响,在他的大多数评论中都贯穿着一条主线:探寻藏寓于这些作品的文化底蕴。1990 年 5 月在《文艺报》上发表的《关于当代吴越文化小说的断想》,从五个方面阐诉了这类小说的本体内涵,后又在《文学民族化札论》(河南人民出版社 1992 年版《方向与旗帜》)一文中对民族文学本体内涵特征作了进一步论述。所以,高松年实是长年来提倡“吴越小说”最力之人,并事实上对浙江小说的走向产生了一定的影响。钟本康也是位对吴越小说倾注了心血的评论家,对于叶文玲、徐孝鱼、余华、胡尹强、徐海滨、薛家柱等人的作品,他都有精彩的评论。特别是关于李杭育和李庆西,其系列评论表露出他对李氏兄弟的偏爱。尤其是对李庆西这位创作评论的两栖作家,把握起来会让人面临双重难度,但钟本康的《沟通文学内部规律和外部规律的研究——李庆西的文学评论》(《当代文艺思潮》1986 年第 6 期)、《别有洞天在人间——评李庆西的新笔记小说》(《文学评论》1988 年第 5 期)、《评论家的小说,小说家的评论——谈谈李庆西》(《当代作家评论》1989 年第 3 期)等文,足可让人看出论者的眼光缜密和咀嚼深透。另外,刘卫、李庆西、钟本康、徐龙渊、梁旭东、许志强、叶金龙关于李杭育“葛川江”系列小说的评论,从文学、历史、文化等不同角度勾勒出作家的创作概貌和发展轨迹。

关于本省作家作品最为集中也最大规模的评论,当推省社科院文学研究所由郭志今任主编的多卷本《当代浙江文学概观》。第一卷《浙江新文坛概观》(省社科院 1985 年内部印发)评价 1979—1983 年的浙江文坛;第二卷《当代浙江文学概观》(浙江大学出版社 1986 年 12 月

版），评价1984—1985年浙江文坛；第三卷（浙江大学出版社1988年10月版）评价1986—1987年浙江文坛。总共收编年史式的各种体裁评述25篇，作家论24篇，评论了26位浙江作家的创作活动，还附录了历年浙江各种文学体裁的作品要目。第四卷为1988—1990年卷，将由厦门大学出版社出版。1990年后的本省文坛评论工作则为浙江省作协和浙江文学院所接替，其《九二浙江文坛》，共收各体综论13篇，由此可见全年创作与评论概貌。此外，有关浙江文坛的评论文章多散见于《东海》，评论编辑范志宏从六十年代起的三十年间，编发了许多扶持本土新人成长的评论。

浙江当代评论队伍发展至今，已具一定规模，并在国内评论界产生了一定影响，但也不能不看到尚存的缺陷与不足。如在小说评论方面力量较强，其他体裁研究方面开展不足；在形态学、叙事学等文学本体研究方面成果较丰，关于文学的社会、历史、现实、心理等方向的研究成果较少；对省外作家的创新作品反应较快，对本省作家的创新之作反应较慢；还有与小说家、诗人等创作实践者的交流较少和评论家相互之间的协同作战联合攻坚力量较弱等，都有待于今后的努力中予以克服，以求步步提高，节节推进。

（原载《杭州大学学报》1993年第4期）